Г. А. СОЛОВЬЕВ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МОЛОДОГО БЕЛИНСКОГО

Г. А. СОЛОВЬЕВ



Г. А. СОЛОВЬЕВ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МОЛОДОГО БЕЛИНСКОГО



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1986

ББК 83.3Р1
С60

Рецензенты: д-р филос. наук
Г. Н. ВОЛКОВ,

чл.-кор. АН СССР
П. А. НИКОЛАЕВ,

канд. филолог. наук
К. И. ТЮНЬКИН

Оформление художника
В. МАКСИНА

С $\frac{4603010101\text{-}041}{028(01)\text{-}86}$ 210-86

ОТ АВТОРА

Кто такой Белинский?

На вопрос этот, такой странный — кому же не известен Белинский? — Чернышевский ответил так: Белинский — человек, призванный самой исторической необходимостью выполнить важнейшие требования самостоятельного русского духовного развития.

Что же это были за требования?

Герцен бросил мысль: на реформы Петра через столетие Россия ответила громадным явлением Пушкина. Можно добавить: и Гоголя. И не только на реформы Петра, но и на Пугачева, на 1812 год, на декабристов. Возникла великая русская литература, и требование осмыслить ее начало и направление развития история возложила на Белинского.

Можно, конечно, все искания Белинского счесть многотрудным путем от одного философа к другому — от Шеллинга и Фихте — к Гегелю, от Гегеля — к Фейербаху. Можно весь смысл этих исканий свести к взаимоотношению Белинского с российской действительностью. Можно литературную критику Белинского присоединить к критике «философской», развивавшейся на Западе и дома. Можно пафос Белинского усматривать в стремлении построить законченную эстетическую систему или теорию реализма. Возможны и другие подходы к наследию Белинского.

Сам Белинский, не заботясь о мнениях потомков, делал свое историческое дело — осмысливал опыт Пушкина и Гоголя и прокладывал плодотворный путь большой русской литературе.

Пушкин и Гоголь сделали не меньше для русского эстетического сознания, чем декабристы для русской рево-

люции, а никакая настоящая — освобождающая народ — революция не может обойтись без социально-эстетического идеала, идеала достойных человечества отношений между личностью и обществом. Белинский был, как писал В. И. Ленин, «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении... еще при крепостном праве» (Полн. собр. соч., т. 25, с. 34), больше того — «предшественником русской социал-демократии» наряду с Герценом, Чернышевским и «блестящей плеядой революционеров 70-х годов» (т. 6, с. 25). Вне сомнений громадная заслуга и Белинского в формировании этого социально-эстетического идеала. Не случайно В. И. Ленин отмечал «идеи Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси» (т. 22, с. 83). Всякому порядочному человеку!

Несколько слов об особенностях эстетического наследия Белинского и об особенностях нашего исследования.

Об эстетических предметах в собственном смысле слова — о прекрасном, возвышенном, трагическом и комическом *самих по себе* — у Белинского речи нет: он ими интересуется только в связи с анализом искусства. Поэтому тема нашей работы тоже ограничивается воззрениями Белинского на природу искусства и, в частности и в особенности, на природу художественной литературы, на своеобразие литературы русской.

Автор надеется охватить весь творческий путь критика, но в данной книге рассмотрен только московский период — эстетика, условно говоря, *молодого Белинского.* Впрочем, 1834—1839 годы настолько важны для развития его эстетических взглядов, что Г. В. Плеханов посчитал, будто именно в эти годы возник «эстетический кодекс» Белинского и с тех пор не менялся. Хотя такой вывод нам не кажется убедительным, Плеханов прав в том смысле, что начало оригинальной эстетики Белинского надо искать в московском периоде его развития. В чем состоит эта оригинальность, когда именно делает критик к ней решающий шаг, мы и старались исследовать в предлагаемой читателю книге. Без ответа на этот вопрос не может возникнуть убедительной концепции всей эстетики Белинского, вот почему, как нам представляется, избранная нами тема имеет право на самостоятельное существование.

Выяснение оригинального подхода Белинского к литературе как искусству потребовало сравнения его поисков с эстетическими концепциями Канта, Шеллинга и Гегеля,

с соображениями русских критиков, больше других — Надеждина.

Принцип изложения в книге принят хронологический, кстати сказать, обнаруживающий удивительную последовательность развития всего духовного мира Белинского, цельность его натуры. Вследствие этого мы сочли целесообразными выходы к ключевым моментам этого развития, освещающим характер изменений и в собственно литературной области,— например, эпизоды «робеспьеризма», взаимоотношений с Михаилом Бакуниным, «бородинских» статей и т. п.

Отсылки на источники отнесены в конец книги: в тексте указываются порядковый номер издания, том (если он есть) и страница источника, библиографические данные которого приведены в списке использованной литературы. Содержательные примечания даются под строкой.

Автор выражает свою признательность первым читателям этой книги, высказавшим свои суждения о ней; их советы и пожелания так или иначе учтены при подготовке книги к изданию.

Когда обращаются к чьему-либо эстетическому наследию, то существенно важно, с какой точки зрения оно рассматривается и оценивается. В настоящее время известно множество самых различных представлений о сущности искусства, среди них есть и претендующие на новаторство. Подробный обзор их дан в книгах академика М. Б. Храпченко (см.: 109, 110, 111), и это освобождает нас от их детального рассмотрения. Подкрепляя свои аргументы ссылками на практику искусства, М. Б. Храпченко подверг критике теории абстракционистов, модернистов, структуралистов, рассмотрел проблемы семиотики, художественного моделирования действительности, системного анализа искусства, эстетических и художественных ценностей, природы художественного образа и многие другие актуальнейшие вопросы современной теории искусства. Из всех этих проблем и вопросов для нас сейчас важен вопрос о *специфике* искусства; в зависимости от того, как его решают, возможны и различные типы теории искусства, а следовательно, и различный подход к эстетическому наследию, в данном случае — к наследию Белинского.

Самый простой и имеющий долгую историю тип — когда специфику искусства видят только и исключительно в его образной форме: искусство — образная форма позна-

ния *всей* действительности, выражающая *общие* социальные идеи и пропагандирующая их. Здесь предмет и форма становятся средством иллюстрации («воплощения») и распространения идей. С другой стороны, углубление в специфику формы может зайти так далеко, что она отрывается от содержания и становится самодовлеющей,— так возникают теории формалистической разновидности этого типа, в частности и современный структурализм.

Противоположное устремление теоретической мысли — в специфику идейного содержания: оно рассматривается как особенная художественная идея, которая обусловливает соответствующие художественные формы, развиваясь по своим внутренним законам. Эта группа теорий, как правило, стремится отделить искусство от социального, в первую очередь политического, содержания и чаще всего ориентируется на всеобщие моральные и нравственные нормы.

Третий тип теорий искусства придает исключительное значение предмету искусства, выдвигая таким особенным предметом либо человека, его характер, его психологию, либо — в противоположность этому из древности идущему представлению — некие *эстетические качества* всей действительности или еще что-нибудь, например *предметность* вообще или *характерное* вообще; под подобными абстрактными обозначениями в конечном счете скрывается самое неопределенное указание на *прогрессивность:* эстетические качества и характерное оказываются переодетой прогрессивностью.

Наконец, четвертый тип теорий искусства держится идей такой его неразрывной связи с языком, при которой оно, особенно литература, может трактоваться как некий сверхязык, метаязык. Сюда привлекают и достижения теории информации, семиотики и т. п.

В принципе возможен, конечно, и пятый тип теорий искусства, выдвигающий его воспитательное назначение, так сказать, «инженерию человеческих душ» в соответствии с заданными целями. Этот тип надстраивается над каким-либо из предыдущих.

Существуют также и самые различные сочетания перечисленных типов.

В каждом типе есть свое рациональное зерно, почему они и продолжают свое существование и даже иногда развиваются (чаще переодеваются в модные современные одежды).

Эстетическому наследию Белинского не повезло: самое солидное, научно аргументированное исследование, посвя-

щенное ему в наше время, написано с позиций самого элементарного — первого из перечисленных — типа подхода к специфике искусства. Мы имеем в виду книгу А. Лаврецкого «Эстетика Белинского» (см.: 50), в которой автор не только занимает совершенно определенную в этом смысле позицию, но и в самом начале исследования декларирует полное согласие Белинского с этой точкой зрения. Чтобы не быть голословными, приведем по необходимости большую цитату:

«...Белинский стремится философски определить специфику искусства, как особой формы сознания и познания действительности. Чувственная наглядность еще не исключает науки: есть целый ряд наук, которым она необходима, не говоря уже о технике. А вот целостность, *индивидуальность* образа, действительно, специфична для искусства... Ставит ли Белинский вопрос о специфике *предмета* искусства? Разумеется, искусство предпочитает одни предметы другим, вследствие образной формы художественного познания, а также в зависимости от времени, когда оно создается, от состояния и интересов человеческого общества. Однако даже то, что преимущественно интересует искусство — человек и его жизнь, может быть предметом и научного мышления. Белинский имеет в виду разные *формы* освоения мира, когда стремится выяснить специфику искусства. Действительность, по Белинскому,— общий источник и *предмет* искусства и науки, взятых в целом. Вывод о разных предметах искусства и науки следовал бы из этого положения лишь в том случае, если бы Белинский отвел искусству одну часть этой действительности, предоставив другую науке. Но это противоречило бы реализму Белинского, который боролся за то, чтобы вся действительность стала предметом искусства, чтобы оно являлось максимально полным отражением и познанием действительности. В то же время искусство имеет свою особую природу, оно — особая форма мышления, а из этого вытекает, что любое явление действительности может стать предметом искусства, однако лишь при том условии, что предмет будет образно воспроизведен, т. е. что общее будет выражено в индивидуальном в «форме жизни», как сказал бы ученик и преемник Белинского — Чернышевский, а не в форме мысли. Это, в свою очередь, значит, что явление действительности может быть предметом искусства, если изображение возбудит такое отношение к себе, какое возбуждает все, связанное с человеком, как личностью, а иногда даже вызовет подобное отношение в еще большей мере.

И искусство не находится в данном отношении в менее выгодном положении, чем наука, будто бы обладающая, по мнению некоторых, своим особым предметом, ибо наука *в целом* — также *форма* освоения одного и того же мира, только с другой спецификой, чем искусство. И для науки в целом специфична форма мышления (понятие), а не ее объект. Вообще у Белинского, как увидим в дальнейшем, форма и содержание мыслятся всегда диалектично, их границы подвижны...

Белинский прекрасно знал, что главный предмет искусства — человек. Но он понимал, что человек — если и преимущественный, то не *специфичный* предмет искусства. И, рассматривая вопрос о человеке как предмете искусства, нельзя обойтись без такого аспекта познания и изображения человека, которые свойственны только искусству. Лишь при таком аспекте человек может стать предметом искусства. Ведь есть целая группа наук, само название которых — гуманитарные науки — указывает, что объектом их также является человек» (50, 33—34).

Перед нами по-своему стройное представление об искусстве: искусство — образная форма мышления, сознания и познания действительности, в этом его особенность, специфичность, отличающая от науки, которая мыслит понятиями; других отличий от науки — нет; если говорить о человеке как предмете искусства, то человека изучают и гуманитарные науки, а если говорить об идеях как содержании искусства, то и они, надо полагать, общие для искусства и науки (по крайней мере — для гуманитарных наук); отсюда и назначение науки и искусства то же самое — служить познанию всей действительности, лишь способы воздействия разные — у искусства через воображение, у науки — через логическое мышление.

Что сказать на такую цепочку внутренне последовательной логики? — Искусство растворяется здесь в воображении: все продукты воображения должны, по такому взгляду, считаться искусством; познавательный образ не выделен из форм сознания, не сопоставлен с образом творческим, свойственным труду, не сопоставлен и с образом фантастическим, религиозным в том числе. И это понятно: их невозможно разделить, не обращаясь к другим сферам общественного сознания, а не только к науке. Больше того, искусство совсем не рассматривается как *форма общественного сознания* и не ставится в ряд с другими такими формами (политика, право, мораль и нравственность и др.), каждая из которых по-своему осуществляется в двух

всеобщих формах сознания — логической и образной, возникших из труда.

Рассуждение А. Лаврецкого о *части* и *целом* опровергается им самим, когда он приходит к выводу, что, во-первых, общий предмет у искусства *только с гуманитарными* науками и, во-вторых, что наука и искусство делят действительность на *две части:* искусство берет индивидуальное, а наука — общее. Впрочем, и такие соображения не спасают, а только запутывают его аргументацию: разве искусство по-своему и наука по-своему не воспроизводят *конкретное,* то есть единство общего, особенного и единичного? Без этого они — не познание, а пустые слова и беспредметные образы... Нет, ни наука не сводится к логическим фигурам, ни искусство к образам как таковым, их нельзя понять из этих всеобщих форм сознания, не обращаясь к анализу их содержания.

Напрасно ссылается Лаврецкий и на реализм, будто бы потребовавший изображать *всю действительность:* у Белинского речь идет об изображении не только прекрасного, но и безобразного в человеческой жизни, отношений человека и враждебного ему социального строя.

Что можно обнаружить в эстетических поисках Белинского, если вооружиться такой методологией? — Можно только подтвердить свои исходные позиции, найдя такие же, буквально совпадающие суждения у Белинского в его последнем обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Напомним: искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир, от науки оно отличается только образной формой, идеи его те же, что, скажем, идеи политической экономии. На тот же факт, что у Белинского в той же статье (не говоря обо всем творчестве) есть многое сверх подобных формул и что не они составляют его оригинальную теорию искусства, при такой методологии просто не обращается внимания...

Это представление о специфичности искусства иногда называют *обыденным, расхожим.* Тем самым признаются и его широкая распространенность, и то обстоятельство, что наука двинулась дальше. То и другое верно. В 1959 году, когда А. Лаврецкий принял это представление за исходное для исследования эстетики Белинского (пространно оно изложено в книге Г. Недошивина 1953 года «Очерки теории искусства»), его уже подверг критике А. Буров в книге «Эстетическая сущность искусства» (1956), выдвинув идею абсолютного специфического предмета искусства — человека. В приведенной цитате А. Лав-

рецкий полемизирует именно с ним. Но в том же году, что и книга Лаврецкого, вышла книга Л. Н. Столовича, в которой обосновывалась идея эстетических свойств действительности как особого, специфического предмета искусства. Несколько позднее появились и другие теории, например, ставили на это спорное место *предметность,* ставили и теперь ставят *характерность.* М. С. Каган в лекциях 1963—1966 годов и в книгах семидесятых годов изложил свой *системный подход* к искусству, который, казалось бы, должен был разрешить и снять прежние споры, установив специфичную сущность искусства как особенной системы.

Отвлеченный принцип *предметности* искусства направлен против теории и практики беспредметного искусства, абстракционизма во всех его видах, совершенно неизвестных во времена Белинского; этот принцип ничего не дал бы, кроме общих слов о признании Белинским «предметности», при анализе конкретных эстетических представлений критика. То же самое можно сказать и о теориях «эстетических свойств» и «характерности». Под эстетическими свойствами Л. Н. Столович и его сторонники подразумевают, в сущности, «вчувствованные» в предмет общественные отношения, различаемые между собой по признаку социальной прогрессивности: прекрасное — это прогрессивное, безобразное — это реакционное. Но Белинский превосходно понимал противоречивость прогресса в антагонистическом мире и несовпадение красоты с прогрессом и вообще с пользой, его эстетика никак не умещается в такое превратное отделение овец от козлищ, когда в оба стада забредают волки в овечьей шкуре.

Под «характерностью» как предметом искусства у Г. Н. Поспелова, выдвинувшего эту, как он сам пишет, *гипотезу* (см.: 80, 81), скрываются, по сути дела, социальные отношения, которые искусство «воплощает» в образах людей. Эта гипотеза тоже способна только упростить представления Белинского о взаимоотношениях человека и общества, характеров и обстоятельств: ее методология сводит изображение людей к персонификации их «социальных сущностей», а литературную критику — к раскладыванию образов по классовым полочкам.

Наконец, методология «системности» М. С. Кагана тоже не оправдывает надежд на конкретный анализ. Чтобы это было ясно, приведем его определение: искусство есть «способ моделирования жизненного опыта человека, служащий получению специфической познавательно-оценочной информации, ее хранению и передаче с помощью

особого рода образных знаковых систем (художественных языков)» (38, 172; 39, 128). Моделирование это необходимо для того, чтобы *«воссоздавать жизнь в ее целостности, дабы продлить, расширить, углубить реальный жизненный опыт общественного человека,* предоставив ему возможность «дополнительной жизни» в воображаемом мире художественных образов» (37, 275). Проще сказать, искусство — это «замечательное изобретение человека»: «некое удвоение его реальной жизнедеятельности, призванное расширить опыт практической жизни человека и дополнить этот последний опытом «жизни в искусстве», организованном более эффективно, чем стихийно складывающийся реальный опыт» (37, 274).

С этой точки зрения ни о какой специфичности предмета и содержания искусства речи быть не может: искусство повторяет все, что есть в жизни, но только что повторяет не «на самом деле», а в «организованном более эффективно» «воображаемом мире художественных образов», стало быть, лишь в образах и отличие. Так мы окружным путем возвращаемся к той же *обыденной* точке зрения: предмет искусства — вся действительность, специфичность искусства — только в форме; идейно-оценочная сторона трактуется Каганом как *аксиологическая,* тоже лишенная специфичности. Подойти к эстетике Белинского с понимаемой так системной методологией — значит страшно обеднить восприятие им искусства. Конечно, без особого труда можно найти у него указания и на «удвоение реальной жизнедеятельности» человека в искусстве, и на «расширение опыта практической жизни» его, и на оценку изображенного (без теперешнего модного словечка «аксиология»), но это будет значить лишь то, что собственное восприятие и понимание искусства Белинским уйдет, как вода сквозь решето, через эту схоластическую схему.

Еще меньше может помочь делу попытка прямо наложить на поиски теории искусства Белинским схему, по которой строятся наши учебные пособия по эстетике. Именно так составил свою сравнительно недавнюю (1978) книгу «Эстетика Белинского» П. В. Соболев (см.: 90): он начинает с прекрасного и остальных эстетических категорий, затем переходит к предмету искусства, к содержанию и форме произведения, к идейной стороне и, наконец, к реализму, завершая обзор проблемой положительного героя. Все, что нужно для усвоения программы по эстетике, там есть, нет только Белинского, хотя цитат из его работ достаточно.

Известно, что анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны, а не наоборот. Сущность сложного явления нельзя свести к простому, хотя его объяснение кроется в простых. Между тем все перечисленные принципы основаны — разумеется, помимо воли и желания,— на неправомерном сведении сложного к простому. Не один только М. С. Каган строит общую схему для всего того, что *называют* искусством,— от садоводства и архитектуры до театра, не он один стремится извлечь *общую всем* «искусствам» сущность и получает тощую абстракцию вроде образного повторения жизни,— такое сведение сложного к простому встречается сплошь и рядом. Пафос Белинского был чужд подобной упростительной методологии, и для исследования его представлений о сложной природе искусства необходимы другие исходные позиции.

Но существует ли отвечающая таким требованиям методология? — Да, она существует: это путь, каким возникает подлинно научное конкретное понятие сложного предмета,— путь, указанный К. Марксом в известном «Введении». Там он — результат изучения политической экономии, но, вне всяких сомнений, он имеет всеобщее значение.

Подобно пути, который прошла политическая экономия через анализ к синтезу научного понятия общества, теория искусства развивалась и до сих пор развивается преимущественно по пути анализа, хотя возникают и гипотезы синтетического характера, как правило, однобокие и быстро сменяющие друг друга. Убедительный синтез еще впереди. Но вне сомнений два обстоятельства: плодотворный подход к этому синтезу возможен только с позиции научного представления об обществе, его структуре и законах развития, и, во-вторых, в каждой эстетической системе или теории искусства надо прежде всего искать плодотворные для всего процесса результаты анализа искусства. Такие результаты могут не совпадать с эстетическими системами и как бы самостоятельно жить внутри них, но именно они участвуют в последующем движении к научному понятию искусства, тогда как «системы» остаются в архиве науки. Вот почему задача, которую поставил перед собой А. Лаврецкий,— построить эстетическую систему Белинского, за которую он сам несколько раз принимался, а для этого дополнить то, что им сделано, «известным конструированием недостающих звеньев» (50, 4),— эта задача неплодотворна в научном отношении; не случайно и сам Белинский не из-за недостатка же времени ее не выполнил: он так

стремительно двигался вперед, что каждый раз приходилось начинать сначала и опять бросать на полдороге...

В нашем «Введении» мы, разумеется, не предлагаем готового понятия искусства, а только стараемся наметить методологические принципы для подхода к исследованию искусства, предпринятому Белинским,— именно такого подхода, при котором не остались бы в тени плодотворные результаты его аналитической мысли.

ВВЕДЕНИЕ

В чем состоит методология подхода к сложному явлению? — вот первый и основной вопрос, который мы должны перед собой поставить, имея в виду сложную природу искусства, служившую предметом постоянной и пытливой исследовательской мысли Белинского.

Из положений К. Маркса о методе политической экономии вытекает, что, во-первых, исследование неизбежно идет «от конкретного, данного в представлении, ко все более и более тощим абстракциям», чтобы прийти «к простейшим определениям» (1, 46—I, 37).

Во-вторых, эти «простые категории суть выражения таких отношений, в которых менее развитая конкретность могла найти себе реализацию еще до установления более многосторонней связи или более многостороннего отношения, мысленно выраженного в более конкретной категории» (там же, 39), то есть, другими словами, анализ данного сложного явления должен не просто расщепить его на *его же* простейшие отношения, а обнаружить *еще более простые* отношения, принадлежащие менее сложному явлению. Это — самый трудный пункт диалектики анализа, как правило, не привлекающий к себе внимания. Говорят об *элементах* или «параметрах» целого, тогда как надо выйти за его пределы к тем *более простым* отношениям, из которых эти элементы могут возникнуть. Таким просчетом объясняется бесплодный спор наших «системников» о том, что́ именно образует систему — ее элементы или отношения между ними, тогда как речь должна идти об образовании самих элементов и их отношений из более простых.

В-третьих, сложное явление образуется из взаимодействия простых отношений «менее развитых конкретностей», когда в этом взаимодействии простые отношения,

говоря термином Гегеля (который употребляет и Маркс), *специфицируются,* то есть получают новые особенности, как, например, *прибавочная стоимость* возникает из отношений продавца и покупателя рабочей силы уже при господстве закона *стоимости* всех товаров.

В-четвертых, специфицированное отношение, становясь элементом сложного целого наряду с другими такими же его усложненными сторонами, подчиняет себе простое отношение, сохраняющееся в структуре целого. «Более развитая конкретность сохраняет более простую категорию как подчиненное отношение»,— пишет об этом там же Маркс. Пример — подчинение закона стоимости закону прибавочной стоимости в развившихся капиталистических отношениях.

В-пятых, «хотя более простая категория исторически могла существовать раньше более конкретной, она в своем полном интенсивном и экстенсивном развитии может быть присуща как раз более сложной форме общества, в то время как более конкретная категория была полнее развита при менее развитой форме общества» (там же, 40). Маркс приводит в пример абстрактный труд, в своей реальной чистоте присущий развитому капитализму, и высшие экономические формы (кооперация, разделение труда) в докапиталистическом Перу. Отсюда тянется нить и к размышлениям Маркса о развитии конфликта между искусством и идеологией эксплуататорских классов и, с другой стороны, о расцвете основанного на мифах эпоса во времена «детства» человечества, о его неповторимости в новое время.

Что же следует из этих методологических принципов применительно к искусству?

Здесь надо избежать соблазна построений по аналогии, нередких у наших эстетиков: вот так же-де, как носителем стоимости служит потребительная стоимость, так предмет носит на себе «общественное качество» красоты, и т. п. Методология — не аналогия; она — метод подхода к изучаемому предмету в соответствии с его собственной природой. Залогом плодотворности изложенного метода Маркса в данном случае служит сложный характер искусства, *отражающий* сложность общества, результатом изучения которого явился и сам метод. Эта общность, конечно, диалектически оборачивается и особенностью искусства, соответственно изменяющей методологию проникновения в него. Но основное методологическое направление остается в силе.

Искусство как вполне развитое целое — *форма обще-*

ственного сознания, и строится оно не из отношений между людьми, как экономика общества, а из *отражений*, своей спецификацией образующих особенное сложное целое; единица этого целого — *художественный образ*. Однако единица сложного явления не заменяет его как целое. Пытаясь схватить искусство как целое сразу, без научного анализа, берут вместо него — художественный образ, упрощая таким путем искусство до психического феномена; выделяют то одну сторону образа, то другую и принимают очередную сторону за специфическую сущность искусства. Так получаются перечисленные выше типы теорий специфичности искусства, растворяющие его в какой-либо широкой области — в познании вообще, в творчестве вообще, в эстетическом отношении к миру вообще.

Проблема научного анализа искусства как целостного явления может быть поставлена так: из каких простейших отражений каких разных сторон действительности возникают специфические стороны искусства как *формы общественного сознания?* Только после ответа на этот аналитического характера вопрос может быть поставлен вопрос синтеза научного понятия искусства: какой *особенной* формой общественного сознания является искусство?

Мы здесь, как говорилось, только постараемся наметить направления такого анализа и синтеза, необходимые и достаточные нам для того, чтобы понять поиски и заблуждения и оценить открытия ищущей мысли Белинского.

Известно, что искусство соединяет в себе отражение всей действительности с отражением своего предмета и источника своего социального содержания, а уже из этого единства отражений вытекает его отношение к людям, к обществу. Соответственно намечаются и направления анализа: анализ формы, анализ предмета, анализ социального содержания и анализ назначения искусства, доходящий до истоков каждой из этих перечисленных сторон.

Истоки формы искусства естественно искать в таких *формах сознания*, которые сохраняют формы самой жизни,— в воспроизводящем предмет представлении и в преобразующем предметы воображении. То и другое изучает психология, но по давней традиции брать психику человека преимущественно в виде пассивного отражения она проходит мимо двух немаловажных проблем: во-первых, мимо диалектики *меры* предмета и *цели* человека в продуктах воображения и представления; во-вторых, мимо того факта,

что создаваемый воображением *творческий образ* элементарнее и древнее *познавательного образа*, создаваемого уже на основе логической формы мысли — *понятия* о предмете. Обе проблемы, помимо того, что они неизбежно должны привлечь к себе внимание психологов, имеют прямое отношение и к диалектике *красоты* и *пользы,* и к диалектике *отражения* и *воображения* в искусстве, а именно эти вопросы напряженно решал Белинский, ощупью разыскивая верный путь среди домыслов идеалистической эстетики.

Создаваемый воображением в процессе труда *творческий образ* — это тот самый, о котором Маркс писал, отличая деятельность архитектора от жизнедеятельности пчелы (см.: 1, 23, 189). Такой образ ничему не соответствует в действительности — подобных предметов в природе нет; он должен отвечать назначению вещи, которое не существует вне его формы, и потому образ должен быть воображаемой формой вещи в соответствии с мерой предметов ее вида, то есть представить *красивую* вещь, создаваемую по законам красоты. И, вместе с тем, творческий образ не переселяется в вещь, не «воплощается» в ней и не является *внутренним состоянием* материалов, из которых вещь сделана [1]. Творческий образ выполняет роль особого, *духовного инструмента* создания вещи — инструмента практического достижения ее красоты, то есть меры предметов данного вида. Если мера вещи не найдена, то вещь не может состояться и служить своему назначению; если мера и форма найдены лишь приближенно, то вещь не раскрывает всех своих практических и эстетических возможностей. Если вещь не используется, то назначение ее объективной структуры и формы может быть разгадано, как это бывает при археологических раскопках, конечно, только разумным существом.

По сравнению с представлением, свойственным и животному, творческий образ — громадный шаг вперед к со-

---

[1] Когда полагают, что творческий образ воплощается в вещь, то возникает вопрос, что же он там собой представляет, и тогда строят — по аналогии со стоимостью товара — догадки об «общественном качестве» вещи и приписывают красоте или полезности это ее сверхчувственное свойство. Красота, как и полезность вещи, может быть физической или духовной, природной или социальной — это зависит от сущности самой вещи, а не от воображаемого «общественного качества». К подлинной красоте вещи мысль должна пройти между Сциллой ее полезности и Харибдой ее «общественного качества», то есть ее стоимости, когда она становится товаром. Покупатель, в отличие от «эстетика», справляется с этой задачей без глубоких раздумий и, как правило, не принимает одно за другое.

знанию потребности, которая становится человеческой, и к открытию меры создаваемого предмета — акту тоже чисто человеческому, открывающему человеку и красоту объективного мира. В этом и состоит величайший смысл установленных еще молодым Марксом *объективных законов красоты.* Здесь мы не можем подробнее говорить об этом и отсылаем читателя к нашим работам (см.: 91, 92 и 93); там выражена и наша критика теории «эстетических свойств» предметов действительности [1].

Образ *познавательный,* напротив, является уже не духовным инструментом создания новой вещи, а самим духовным воссозданием существующего предмета в его истине. Он возникает на основе творческого образа и представляет собой более сложное образование. Мера здесь расщепляется на две: на меру отражаемого предмета и меру самого образа, и они соотносятся друг с другом так, что у образа нет своего отдельного, а есть отраженное содержание (чувственная конкретность формы последнего и является собственным содержанием образа как формы отражения); соответственно мера образа возникает из соотношения меры отраженного предмета с формой образа. Отсюда — принципиально важное следствие: красоту образа составляет не единство его *содержания и формы,* как считается обычно, а единство *меры предметов данного вида с формой образа, воспроизводящего предмет.* Необходимость замены первой формулы формулой второй как наиболее точной вытекает из положения Маркса о том, что человек творит («формирует») и по законам красоты — по законам меры данного вида предметов (см.: 5, 517). Други-

---

[1] Г. Н. Поспелов по существу правильно отмечает субъективистский характер этой теории, когда пишет: «Мысль об ассоциативности эстетического познания еще сохраняет свое значение для некоторых теоретиков. Таковыми являются некоторые советские «эстетики», развивающие субъективистское понимание искусства. Ее зачинателем был, видимо, Л. Н. Столович». Далее Г. Н. Поспелов излагает суть теории Столовича в его книге 1959 года (см.: 97) и заключает: «Перед нами, очевидно, теория эстетических *вкусов,* не затрагивающая проблемы объективно прекрасного в жизни и в искусстве» (80, 55). Но развить теорию вкусов, не выяснив, что такое объективно прекрасное,— это значит оправдать вкусовщину; Л. Н. Столович и его последователи понимают это и потому настаивают на том, что проецируются на предметы *объективные* общественные отношения так, что эти «проекции» составляют «общественные качества» предметов. При ближайшем рассмотрении эти «общественные качества» оказываются, как говорилось, социальной полезностью или прогрессивностью (что прогрессивно — то и прекрасно). Но даже объективно прогрессивное далеко не всегда прекрасно — это явления в принципе разные.

ми словами, прекрасный предмет должен быть изображен прекрасным, безобразный — безобразным, чтобы прекрасным был образ. Прекрасный образ показывает совпадение предмета с мерой его вида или отклонение от нее.

Формула единства содержания и формы не схватывает ни красоты предмета, ни красоты образа. Содержание — это или *предметное* содержание, предмет изображения, или *идейное* содержание, идея, цель изображения. Образ в его отношении к предмету должен изображать именно данный предмет, скажем, топор; в отношении к цели — показывать его назначение: изобразить инструмент, которым рубят. Ни то ни другое еще ничего не говорит о том, красив ли топор и прекрасно ли его изображение. Здесь чувствуется недостаток в посредствующем звене: между идеей и предметом, с одной стороны, и образом — с другой, должно быть что-то такое, что вносит качественный критерий в предмет и его образ [1]. Это посредствующее звено обычно называют *идеалом* и считают, что именно идеал служит критерием красоты предмета и выражается в форме образа, соотносящего с ним изображаемый предмет [2]. Но идеал субъективен [3], он может быть истинным или ложным, он служит субъективным инструментом творчества и сам стремится к объективному критерию. Объективным критерием красоты служит *сформировавшаяся мера предметов данного вида,* а красота образа — это соответствие формы изображения мере данного предмета, то есть изображение предмета должно в совершенстве передавать степень красоты или безобразия изображаемого предмета, в чем и выявляется красота образа. В нашем примере образ топора будет прекрасен, если передаст степень красоты или безобразия реального инструмента.

---

[1] Ощущение этого особого звена, определяющего красоту, Кант выразил в формуле «целесообразности без цели».

[2] См., напр., 100, 56, 58: «...в основе прекрасного — представление об идеале», «воплощенный идеал — это и есть прекрасное в жизни». Когда говорят не просто о единстве содержания и формы, а о единстве прекрасного (или безобразного) содержания с прекрасной формой, то как раз и вставляют в формулу единства содержания и формы это недостающее звено — критерий красоты, проходя мимо ее сущности или, в лучшем случае, подразумевая идеал. Но тем самым только подтверждают непригодность этой формулы.

[3] В эстетической системе Гегеля идеал объективен; поэтому Гегель прошел мимо введенной им в его логическую систему категории *меры,* когда исследовал прекрасное: объективная идея у него конкретизируется в идеал, который на деле есть мистифицированная мера предметов данного вида. Эту мистификацию раскрыл Маркс.

Обе формулы приводят к существенно разным следствиям: единство меры предмета и формы образа требует изображения предмета таким, каков он есть. Если же исходить из прекрасного как единства содержания и формы, то, с одной стороны, единство *предметного* содержания и образной формы потребует изображать только прекрасные предметы, а на деле — приукрашивать действительность; с другой же стороны, единство *идейного* содержания и образной формы потребует считать всякую авторскую идею истинной, что на деле поведет к искажению действительности. Не случайно поэтому Белинский вел борьбу с приукрашиванием жизни и с ложными идеями, требовал правды в изображении прекрасных и безобразных явлений с позиции истинного — гуманного — идеала, объективные основания которому искал в самой действительности.

Итак, идеал способен служить лишь инструментом интуитивного проникновения в степень красоты предмета и инструментом передачи интуитивного ощущения красоты воспринимающему субъекту. Красота предмета в познавательном образе существует, стало быть, в отраженной форме — идеале. (В образе творческом красота свидетельствует о себе своим наличием.) Идеал поэтому должен стремиться соответствовать красоте предмета, иначе субъективное отделяется от объективного и подменяет его, разрушает образ, его красоту, и их распад сразу ощущается. Особенно наглядно это в игре актера, когда она расходится с человеческой мерой героя — актер либо идеализирует его, либо представляет карикатурно.

Познавательный образ, как более сложный, сохраняет все стороны образа творческого; но если тот служит лишь инструментом создания *материальной вещи* и в ней не содержится, то образ познавательный сам становится *духовной вещью,* облекается в материальную оболочку (язык, краски, различные массы, звуки и т. п. вплоть до актера) и благодаря ей делается видимым, слышимым — воспринимаемым образом. Язык, краски, звуки и т. п. поэтому совершенно справедливо называются *средствами* создания образа; иногда их возводят в «языки искусства», но эта метафора принципиально неверна: область познавательной образности универсальна и гораздо шире искусства, а сами средства берутся из очень разных областей действительного мира и имеют свои разнообразные назначения.

Заметим, что познавательный образ, будучи образом *эстетическим,* то есть построенным по законам красоты, еще не становится от этого образом *художественным.* Поня-

тие эстетического образа — это абстракция, говорящая лишь о том, что образы творческий и познавательный и более сложные — художественный и религиозный — подчиняются законам красоты. Реален же был эстетический образ как форма доисторического нерасчлененного сознания, из которого выделились эти формы, послужившие, в свою очередь, предпосылками форм общественного сознания.

Из образа познавательного возникло, выражаясь словами Чернышевского, формальное начало искусства. Обратившись к познанию и тем отделившись от своего старшего брата — творческого образа, он стал таким универсальным первичным отношением, которое вошло и в синтезы специфицированных отношений. Но для этого ему надо было найти уже не формальное, а содержательное первичное отношение, чтобы во взаимодействии с ним специфицироваться самому и специфицировать его и таким путем образовать прочное единство нового социального явления, в данном случае — искусства. Что же это за содержание, в чем его источник?

Содержание познавательного образа является лишь всеобщей предпосылкой содержания искусства: познавательный образ воспроизводит *любой* предмет в его отношениях к красоте и пользе, тем самым предоставляя место и особенному предмету, который становится предметом искусства, и особенной общественной потребности, вызывающей к жизни искусство. Эти особенности, как и раньше, надо искать вне искусства — в действительной жизни, в мире отношений человека к природе и обществу.

По отношению к природе, объекту воздействия человека, общество — субъект этого воздействия. Но, оборачиваясь внутрь себя, к отдельному человеку, общество служит объективной средой, формирующей его как субъекта, действующего в этой среде. Индивид, самостоятельная личность — субъект общественного организма, цель материального и духовного производства. Если материальное производство образует объективный процесс общественной жизни и отражается в практически-духовном (техническом) и естественно-научном сознании, если объективные, производственные отношения образуют социальный базис, который отражается в таких формах общественного сознания, которые предъявляют к личности общие требования социального поведения (политика, право, мораль, религия, соответствующие им науки), то сторона субъективная,

составляющая конечную цель производства и всех общественных отношений, дающая им смысл, вызывает потребность в форме общественного сознания этого смысла, то есть в такой форме, в которой вся общественная жизнь, определяемая основным экономическим законом данной формации, осознается со стороны человека, всех его требований к ней, а также и всех его человеческих качеств. Так возникает особенный предмет искусства.

Это не значит того, чтобы искусство перестало отражать материальные общественные отношения и отражало только специфические для него отношения человека к обществу. Спецификация общего отношения, как говорилось, не уничтожает его, а подчиняет возникшему более сложному. Здесь же специфические для искусства отношения подчиняют себе общие для всех форм общественного сознания идеологические отражения — подчиняют не в том смысле, чтобы они командовали, а в том, что при расхождении одних с другими их единство распадается, доходит до конфликта, от которого чаще всего страдает искусство. Вот почему не всякое мировоззрение благотворно для искусства, а только не разрушающее его гуманистической сущности. В этой относительной самостоятельности искусство разделяет судьбу всех надстроечных явлений; развиваются они не только под влиянием общих, но и своих собственных интересов внутри общества, как это и пояснил Энгельс Конраду Шмидту (см.: 1, 37, 415—420). А собственные интересы искусства вытекают и из особенностей его предмета.

Особенный предмет искусства — *человек в обстоятельствах его жизни*, природных и социальных. Этот предмет со времен Аристотеля прямо называется или сам собой подразумевается всеми эстетическими теориями — даже и тогда, когда на словах предметом провозглашается *природа* или *вся действительность:* как только от деклараций переходят к живому искусству, так на сцену появляется человек. Именно этот переход и совершил Белинский, когда в самом начале своего пути обратился от догм «философской эстетики» к живому литературному процессу.

Но человек долгое время был загадкой сфинкса и оставался ею до тех пор, пока его сущность не была раскрыта Марксом. Сущность человека — это не одно из общественных качеств или отношений, не только «дух», «душа», сознание или политический разум, а ансамбль — совокупность в смысле живой целостности — общественных отношений (см.: 4, 535). Но она составляет только объективную

сторону индивидуума. Известно, что *сущность — является*. Так и в этом случае: *явление* человека для себя и для других — его субъективная сторона, живая целостность его чувств, мыслей, переживаний, поступков, активная определенность индивидуальной, особенной личности, то есть *характер*. Отсюда представление Энгельса о предмете искусства: *характеры в обстоятельствах* (см.: 1, 37, 35).

Предмет искусства поэтому *не только* объективен, он не может рассматриваться как некое «воплощение» социальных отношений [1], но и *не только* субъективен, не представляет собой «чистой» психологии или психо-идеологии. Человек — важнейшая производительная сила, творец и регулятор производства, и не помимо своих духовных способностей и сил. Человек, исходя из положения, в какое он поставлен обществом, в определенной мере сам формирует социальные связи, а тем самым и свою сущность и характер. Здесь нет ни полной независимости от общества, ни жесткой предопределенности, а есть конкретное взаимоотношение и взаимодействие, в котором степень активности личности становится ее личной характеристикой. Вместе с тем, особый предмет не заставляет искусство игнорировать ни природы, ни общества; оно *через человека* проникает и в природу и в общество, поскольку это нужно для характеристики самого человека.

Признание человека особым предметом искусства, как мы уже видели, вызывает возражение: человек — предмет и многих наук, от политической экономии до анатомии, и все они в своей совокупности воспроизводят человека в научных понятиях; следовательно, человек — не специфический предмет искусства.— Но разве совокупная научная «человеческая энциклопедия» заменяет романы Бальзака или Толстого? Можно, конечно, много найти

---

[1] Справедливо отвергая *обыденную* точку зрения на специфичность искусства, Г. Н. Поспелов в ряде своих работ выдвинул, как упоминалось, «гипотезу» *характерного* как особенного предмета искусства (см., напр., 83, с. 8, 143, 163, 164, 217 и др.). На наш взгляд, это понятие не схватывает особенного предмета искусства: все предметы могут быть характерными, то есть своеобразными в себе и для себя и выразительными для других; называя предмет искусства характерным — своеобразным и выразительным — мы еще не отвечаем на вопрос о том, в чем же состоит эта «характерность». Если же брать за характерное *социальные отношения* (как фактически и раскрывается в книгах исследователя его гипотеза), то они, так сказать, «растаскивают» единство человеческого характера — если он не исчезает, то представляется суммой социальных «характерностей», Марксова формула сущности человека применена здесь механически (сущность не *является*, а «черты» ее суммируются помимо реальных человеческих характеров).

научных догадок и у Бальзака (недаром Маркс его называл доктором социальных наук), и у Толстого (не случайно Ленин считал его зеркалом русской революции), и у Достоевского (не удивительно, что его произведения помогли психиатрам и Эйнштейну), и у многих других писателей. Но взаимная помощь науки и искусства не приводит к замене одной другим. Не Бальзак открыл законы общественного развития, не Толстой понял русскую революцию и не Достоевский автор теории относительности. С другой стороны, никакая наука не занимается субъектом общественной жизни — это чуждый и недоступный ей предмет.

Поэтому искусство, художественную литературу в частности, нельзя всерьез принимать за *человековедение,* то есть, если перевести на греческий язык,— за *антропологию,* достаточно специальную науку о человеке. Это фигуральное выражение, которым, с легкой руки Горького, широко пользуются, неверно по существу, потому что искусство отличается от науки о человеке не только своей художественной формой, но и предметом — субъектом общественной жизни, а также и гуманистическим социальным содержанием. Искусство — не одна из наук, изучающая человека как социально-биологический вид, а общественное самопознание и самоутверждение человека, человеческого в нем как неповторимой личности.

Первоначально было коллективное самоутверждение субъективной жизни в танце, в празднествах и других синкретических формах, и только позже празднующий свое жизнеутверждение коллектив разделился на исполнителей и зрителей, появились профессиональные творцы искусства. Коллективное жизнеутверждение сохранилось до сих пор и, возможно, в будущем расцветет несоизмеримо с его современными довольно жалкими остатками, но с выделением профессионалов возникло собственно искусство, и оно, как более сложная форма, не может исчезнуть с расцветом жизнеутверждающей самодеятельности масс. И в этом отношении искусство остается особенным, уникальным явлением.

В чем же искать причину спецификации познавательного образа, когда он берется за изображение человека? — Очевидно, в особенности этого предмета.

Четыре с половиной миллиарда человеческих душ — это четыре с половиной миллиарда субъективных миров, и каждый открыт другому не непосредственно. Нельзя заглянуть в душу человеку, прочитать его мысль, увидеть его чувство, измерить его волю,— обо всем этом можно

судить по его словам, жестам, поступкам и заключать о внутренней жизни человека, о типе его характера — по принципу *вероятности*. Это — внутренняя, основанная на самонаблюдении вероятность, она не поддается научным методам, а приобретается каждым и образует то, что называют знанием людей, жизненным опытом. Вероятностный характер общения между людьми как субъектами, обладающими каждый своим внутренним миром, и составляет особенность предмета искусства в собственном смысле, определяющую пути его постижения и воспроизведения.

Отдельный человек всегда и такой, как многие другие, отчасти как все, в нем есть и нечто свое,— он частный случай единства общего и особенного в форме единичного. Поэтому *вероятный* человек, взятый со стороны познающего сознания,— в какой-то степени обобщенный человек, результат сравнения и выделения в людях общего им и особенного для данного типа, но в то же время он индивидуален, потому что искусство воспроизводит жизнь, а в реальной жизни он не перестает быть единичным реальным человеком. Следует отметить, что *обобщение* выделяет именно и только то общее и особенное, что содержится, бывает, вероятно в жизни, в людях, или же оно превращается в намеренную идеализацию или гиперболизацию, окольным путем утверждающую тот же принцип вероятности. Типичные люди, то есть с ярко выраженными особенными и общими чертами, постоянно встречаются в жизни; жизненные типы постоянно замечаются людьми, обладающими жизненным опытом.

Писатель, художник — это не просто человек большого жизненного опыта, а он, так сказать, генерализирует жизненный опыт, делает знание людей своим призванием, и его внимание сосредоточено уже не на данном человеке и его характере, важном для личных дел, а на том или ином разряде людей, их типичности, их общих и особенных чертах и отношениях; из них он и создает своеобразный, индивидуальный образ, художественной конкретности которого, правда, достигает не всегда. В формальном смысле обязательна *единичность* художественного образа: каким бы обобщением образ ни был, он должен быть конкретно-чувственным, быть «формой жизни», иначе его нельзя будет воспринять чувством и воображением. В предметном и содержательном смысле (идейное содержание в искусстве как особенной форме общественного сознания — это идеал человека и его отношений с обществом, вытекающий из изображения людей в их реальных отношениях) искус-

ство стремится к *индивидуальности* художественного образа и развивается до исторически доступной полноты воспроизведения характеров и конкретности идеала, а также создает на основе отклонений от того и другого деформированные (сатирические, гротескные, символические, патетические и т. п.) образы, внутренне соотносящиеся с идеалом и утверждающие полноту индивидуальности.

Сохраняется форма индивидуальности образа в искусстве уже не как реальная индивидуальность, а как воображенная и в то же время *вероятная*, характерная для данного типа людей, порой и для человека данной эпохи. Все это известно еще со времен Аристотеля и может показаться общим местом, но попробуйте-ка выкинуть такое «общее место» из вашего представления об искусстве — вы тотчас же окажетесь во власти натуралистической примитивщины или идеалистических домыслов о возведении искусством своего предмета к такому «общему значению», какого в действительности нет. Не случайно Белинский почти сразу и навсегда понял вероятностный характер художественного образа человека и определил его крылатым выражением «знакомый незнакомец».

Следующая проблема, возникающая перед нами,— проблема специфичности оценочной стороны художественного образа. Мы говорили, что познавательный образ способен передавать степень красоты или безобразия предмета, с субъективной же стороны — и отношение предмета к интересам и потребностям человека. Возникает вопрос: как в художественном образе конкретизируются и эти свойства познавательного образа?

Разумеется, они находят себе содержание опять-таки вне искусства, в реальных человеческих отношениях. Искусство не просто изображает человека, каким он бывает, его вероятные качества и отношения в единичной определенности,— оно отражает и характер его отношения к обществу и общества к нему. Это всегда личность в данном социальном организме — народе, нации, классе или прослойке, она обладает профессией и т. д.; она, с другой стороны, участвует в жизни общества и соотносится с исторически достигнутой мерой человека и с конечной мерой самоосуществления человечества, то есть *объективно* данный человек в той или иной степени прекрасен или безобразен. Эта эстетическая сторона человека всего труднее улавливается художником,— она осложнена эстетически-

ми взглядами и другими идеологическими диктатами данного общества, класса и т. д., которые далеко не всегда совпадают с подлинно человеческой мерой и тем не менее стремятся стать идейным содержанием искусства. Красота человека, далее, не пребывает в неподвижном музейном состоянии,— она есть процесс, все время меняющийся с постоянной сменой ситуаций, в которых человек оказывается, и каждый раз возникает проблема выбора пути — ближе к самоосуществлению человека или дальше от него, ближе к непосредственным выгодам. Есть, наконец, еще трудность, с которой теоретики искусства считаются мало, но которую так или иначе преодолевают художники,— необозримая множественность форм человеческой красоты, внешней и духовной. Человеческий во всех отношениях человек — это абстракция, разумная постольку, поскольку она выражает принцип самоосуществления человека в результате исторического процесса, освобождающего от всех форм социального угнетения. В каждом данном случае критерием служит данный вариант красоты, к виду которого относится данный вариант характера человека. Грубой ошибкой, рационально объясняемой для древности, было поэтому стремление отыскать всеобщий идеал красоты в единственном художественном воплощении, будь то Венера Милосская и Аполлон Бельведерский или, скажем, Татьяна Ларина и Павел Власов. Впрочем, эти частные эстетические оценки необходимо соотносятся с полным самоосуществлением человека, а тем самым устанавливается исторический и частный характер данного типа красоты. Такое объективное соотношение устанавливается помимо автора, сознает он его или нет, и обнаруживается критикой, читателями или другим временем, когда проясняется идея самоосуществления человека.

Художественный образ есть, следовательно, конкретизация и эстетической стороны познавательного образа — мера *всякого* предмета здесь конкретизируется в сложнейшую меру *человека,* с которой соотносятся все изображаемые искусством явления, принадлежащие обществу и природе.

Встречаются в литературе и другие попытки установить особенности оценочной стороны искусства, но они, как правило, не доходят до *объективной меры* человека и сводятся либо к проекции прогрессивного мировоззрения на предмет изображения, либо к различным попыткам отделить от мировоззрения некое особое *миросозерцание* — тоже идеологического порядка, но не выраженное в логиче-

ской форме. Оба эти направления поисков идеологической специфики искусства игнорируют конкретизацию объективных законов красоты в человеке как общественном существе и как предмете искусства; между тем в этой конкретизации («спецификации») выражается объективная связь искусства с всеобщими законами красоты — с одной стороны, и с объективной мерой человека — с другой, так что мы имеем право отнести искусство к широкой области эстетического творчества, к которой принадлежат и прикладные искусства, в том числе и архитектура, и в то же время обязаны рассматривать его как особенную, высшую форму этого творчества, а именно — воспроизводящую человека.

Эстетическая оценка изображаемых характеров, вне сомнений, основана не только непосредственно на объективных законах красоты, но и на проявлении их в не столь развитом, как у художника, но широко распространенном эстетическом жизненном опыте людей; если бы познавательно-эстетического жизненного опыта у людей не вырабатывалось, то, с одной стороны, художнику не из чего было бы развивать свои познавательные и эстетические способности, а, с другой стороны, реализуй он их в произведении, это произведение никто не воспринял бы как обобщение и эстетическую оценку, просто не понял бы, принял бы за единичное или действительный случай, как неразвитый зритель принимает за жизнь действие на сцене и бросается на помощь Дездемоне. Конечно, и само искусство воспитывает эстетический вкус, но это уже вторичный процесс на основе первого, между тем зачастую только на него и указывают.

Читатель, вероятно, заметил, что в ход наших объяснений с ним вошел термин «мера», который мы понимаем не в житейском смысле. Наш толковый словарь 1982 года дает шесть житейских значений этого слова; Советский энциклопедический словарь 1985 года разделяет житейские значения его и философско-эстетические, перечисляя и несколько специальных употреблений. Мы же берем то философское значение, которое вкладывает в это слово Маркс, когда говорит о том, что человек формирует соответственно *мере предметов каждого вида*. Философскому понятию меры Гегель в «Логике» посвящает целый раздел, рассматривая ее как единство абстрактных качества и количества, из которых развивается опять-таки абстрактная сущность. Маркс же исходит из реального конкретного предмета: чтобы быть самим собой, предмет должен со-

ответствовать той *мере* своих внутренних и внешних сторон, которая присуща предметам данного *вида*. Можно поэтому сказать, что мера — это такое *явление* сущности предметов данного вида, которое составляет качественно-количественное единство всех их сторон и свойств; мера выражается в соответствующей форме — *формируется*. Единство меры и формы, сформированная мера — основной закон красоты. Свойство меры, важное для нас в данном случае,— ее *вариантность*. Чем сложнее предмет, тем богаче вариантами его мера. Законы меры — объективные законы, мера не зависит от желаний человека и человечества, ее нужно каждый раз практически найти или открыть.

Мера — категория не отдельного предмета, а данного вида, рода и т. д. предметов, следовательно, *системы предметов*, она — душа действительной системы. Мера данного вида может развернуться в ряд кратных ей или родственных мер однопорядковых предметов — в так называемую *узловую линию отношений меры*, как, например, метан развертывается в цепь углеводородов (этому закону, сформулированному Гегелем, большое внимание уделил Энгельс — см.: 1, 20, 385—390). Здесь нужно искать и принцип разделения искусства на систему искусств, видов, жанров и т. п. [1].

Если мера есть качественно-количественная определенность являющейся сущности, а сущность человека — ансамбль общественных отношений, их совокупность в

---

[1] Категория *меры* у нас долгое время не признавалась как философская категория. В 1966 году появилась книга В. П. Кузьмина «Категория меры в марксистской диалектике», написанная с позиций так называемого «принципа системности» (двумя изданиями вышла его же книга на эту тему). Не вдаваясь в оценку этих исследований, заметим неправомерность деления *меры* на *предметную* и *системную*: мера — сама по себе категория системы предметов.

Что же касается узловой линии отношений меры, то и здесь зачастую допускается путаница: выстраивают, например, в одну линию мер *красоту* предмета, его *потребительную стоимость* (полезность) и его *стоимость*, тогда как они не составляют узловой линии отношений меры. Эти три свойства не имеют общей *меры мер* и не могут путем количественных изменений превращаться друг в друга. Чтобы это было вполне понятно, приведем такой «вульгарный» пример: красота барана ничего не говорит о полезности приготовленного из него плова, а баранья потребительная стоимость — о его товарной стоимости. Между тем из таких неправомерных построений выводят теорию «общественных качеств» природных и сделанных человеком вещей, причисляют к «общественным качествам» полезность и красоту и вообще «ценности», тем самым смазывая объективную природу прекрасного и вопрос о различной природе того, что огульно относят к «ценностям».

смысле живой целостности, то ясно, что мера каждого отдельного человека определяется не только той узкой общественной средой, в которой он живет и участвует и которая формирует его классовую сущность.

Сложное единство общественных отношений, например, при капитализме пронизано противоречием между ростом богатства общественных отношений и растущим отчуждением от них личности. Потому явление этой сущности — всевозможные случаи и формы отчуждения людей и, с другой стороны, организующиеся формы объединения людей против античеловечного строя социальных отношений. Мерой человека здесь служит единство между растущими освободительными силами и сопротивлением человека отчуждению. Кто сопротивляется отчуждению и для этого объединяется с другими людьми, тот отстаивает себя как человека и завоевывает возможности своего человеческого развития. Отсюда рожденный именно в буржуазную эпоху идеал свободного и всестороннего развития личности.

На первый взгляд кажется, что подлинно человеческое содержание в людях классового общества — добренькое пожелание, чистая фикция. Если бы человечество, раз попав на дорогу классовой борьбы, не смогло бы с нее свернуть, то такой вывод был бы правильным. Но весь смысл антагонистических формаций в том и состоит, чтобы в их формах развились материальные и духовные предпосылки устранения классовой структуры общества как необходимой формы исторического развития, чтобы человечество наконец стало подлинным человечеством, начало свою настоящую историю, по сравнению с которой период борьбы классов представится кратковременной полосой предыстории. Эту свою основную мысль К. Маркс подчеркивал неоднократно (см., напр.: 1, 13, 8).

Человеческое в человеке классового общества, следовательно, существует и развивается, но в классовых формах. Отношения между личностью и обществом, поскольку они в условиях классовой эксплуатации приобретают характер антагонизмов, становятся одной из форм борьбы классов, в которой самозащита личности от уродующих ее отношений тяготеет к борьбе угнетенных за свое освобождение. Конкретные условия и индивидуальные судьбы определяют в каждом случае полноту и характер человеческого в человеке; каждая эпоха имеет свою меру человека, и эта мера объективно соотносится с мерой подлинно человеческого развития в свободном от эксплуатации обществе,—

мерой, теперь для нас теоретически ясной и практически, жизненно ощутимой. Мера эта — мера полного коммунистического общества, когда условием свободного развития всех станет свободное развитие каждого, как это было провозглашено еще в «Манифесте Коммунистической партии» (см.: 1, 4, 447).

Никто не может знать и предсказать грядущих форм развития в их конкретности, но и общего принципа и вытекающих из современных отношений закономерностей для нас достаточно, чтобы сознавать объективность этой возникающей, становящейся меры подлинно человеческого в человеке. Больше того, самосознание человека возникло задолго до гуманизма как мировоззрения, подлинно человеческие черты в человеке выработали еще коллективы доклассового общества, правда, преимущественно по отношению к сочленам данной общины, а не к соперникам и врагам. Уходящее в глубь тысячелетий становление человека и отражение этого становления в нравственных нормах создали, можно думать, последнюю предпосылку для возникновения искусства, дали последний источник объективной социальной меры человека и субъективной его самооценки.

Впрочем, здесь мы должны уточнить свою мысль. Теперь очень распространен перевод художественных произведений на язык нравственности и морали — почти так же широко, как некогда перевод на «социальные эквиваленты». Но человеческое в человеке и нравственность со времени возникновения классов разделились и перестали совпадать друг с другом. Нравственность, мораль — это всегда *нормы*, всеобщие требования коллектива к поведению личности. Человек может быть безупречным нравственно (с точки зрения своего круга) и в то же время бесчеловечным, как Каренин, или человечески пустым, как Обломов, или, наоборот, переступивший нравственный закон человек может быть человечен, как Анна Каренина. Сложнейшие отношения между человеческим в человеке и нравственными нормами и оценками требуют, чтобы в них до конца разбирались и отделяли одно от другого, ибо в великих произведениях искусства живет человеческое, тогда как нравственные нормы могли измениться до противоположных. Дикая жестокость Ахилла, может, и выглядела в глазах греков, осаждавших Трою, великой доблестью, но поэт Гомер не отнесся к ней с похвалой: не она делает его человеком.

Говорят, что именно нравственные нормы, выработан-

ные за многие тысячелетия, не меняются и служат причиной долговечности искусства. Живут же евангельские заповеди и другие нравственные правила и обычаи, выработанные народной жизнью! — Да, конечно, какие-то общие нормы живут, но, во-первых, они никогда не мешали социальному злу творить свое дело, а во-вторых, они, по существу, как говорилось, всеобщие требования коллектива к личности, почему их и использовал господствующий класс в своих интересах. Эти требования, к тому же, меняются со сменой коллектива, содержание их становится другим, и только их формы — нравственные формулы, заповеди и т. д. остаются; они и создают иллюзию вечной нравственности, как о том писали Маркс и Энгельс (см.: 1, 4, 445—446; 20, 94—96).

Историческая мера человеческого в человеке как раз и составляет *позитивное* содержание нравственных норм, хотя сама эта мера не сводится к нравственной стороне; она, конечно, тоже развивается, но таким образом, что завоеванное человеческое содержание сохраняется, происходит накопление культуры человеческого в человеке. И важнейшим органом этого накопления является искусство — форма общественного самосознания человека.

Таким образом, эстетическая сторона человека как предмета искусства представляется довольно сложной. Это исторически преходящие субъективные оценки человека обществом, нравственные и эстетические нормы, но это и объективное содержание в человеке подлинно человеческих качеств, развивающихся к полному самоосуществлению человека. Соотношение между тем и другим — взаимосвязь объективного содержания и субъективной формы: от полного единства до противоречий и разрыва. Искусство и становится органом самосознания этого противоречивого единства: художник, отражая требования человека к обществу (и к себе как человеку), освещает человека с другой, противоположной данным социальным требованиям, стороны, и его освещение устремляется к будущему, как бы перекидывая мостик к свободному человечеству. Социальные требования только коммунистического движения предвосхищают это будущее и потому по своей сущности не противоречат устремлению искусства нового мира; все другие классовые интересы в большей или меньшей степени расходятся с гуманистической сущностью искусства или даже вступают с ней в конфликт, так что развитие искусства в антагонистическом обществе должно преодолевать враждебность господствующих сил этого общества

к человеку и к самому себе и искать опору в освободительном движении. К. Маркс прямо указал на враждебность капиталистического производства искусству и поэзии, больше того — вообще отделил «свободное духовное производство данной общественной формации» от «идеологических составных частей господствующего класса» (1, 26—I, 280), тем самым распространив это соотношение на все антагонистическое общество. Само собою разумеется, что при социалистическом строе отношения между искусством и обществом коренным образом меняются, поскольку то и другое на деле служат благу человека и стремятся преодолевать отклонения от этой цели, вынужденные объективными и субъективными обстоятельствами.

Экономическую основу противоречия между человеком и антагонистическим обществом надо искать в противоречии между конечной целью производства (человек с его материальными и духовными потребностями) и непосредственной его целью — прибавочным продуктом при рабском и крепостном производстве, прибылью — при капиталистическом. Искусство и отражает со стороны человека это противоречие. Через изображение человека с разной степенью глубины отражается объективная мера человеческого в человеке в данных античеловечных условиях. Это отражение далеко не всегда сознается, возможно противоречие между изображением и объективной мерой, возможна и «победа реализма» над этим противоречием в силу гуманистической природы искусства. Сознаваемый или стихийный гуманизм искусства образует поэтому в классовом обществе широкий поток духовного освободительного движения; он разрушает идеологию эксплуататоров, и те всегда относились с подозрением к искусству, но, понимая его силу и неистребимость, стремились приручить художников и фальсифицировать их дело, повернуть их к прямому или косвенному охранительному направлению.

Объективная мера человека данной эпохи в искусстве отражается как *идеал*; он подчиняет себе идейное содержание произведения и составляет особенность этого содержания, специфичную для искусства: он — не идеал вообще, а *идеал человека*. Он может и не получить позитивной формы, но всегда присутствует в произведении. Мера человеческого в человеке составляет содержание идеала, и понятно, что возможно несовпадение идеала с мерой, противоречие между ними, разная степень полноты и точности отражения. Как и мера, идеал вариантен: нельзя свести человека данной эпохи к единственному идеалу. Но

также нельзя свести идеал и к какому-либо вечному его образцу, витающему над историей: идеал историчен.

Известны две крупнейшие исторически возникшие формы идеала, которые условно можно назвать идеалом завершенной красоты и идеалом свободного развития человека. Откуда они возникли?

Человечество прошло две стадии производства: стадию простого воспроизводства, при котором оно восстанавливается в прежних размерах, и стадию расширенного воспроизводства, при котором условием существования общественного строя является непрерывный рост производства. К первому типу относятся все патриархальные общественные отношения — и родовой строй, и рабовладельческий, и феодально-крепостнический; как только в недрах такого строя начинается рост производства, так кончается его процветание, он загнивает и гибнет. Второй тип воспроизводства открывается капитализмом, который не может существовать не развиваясь, а остановки этого развития — кризисы — свидетельствуют о социальной форме, сдерживающей естественный способ общественного развития (см.: 1, 19, 210—230; 2, 3, 57). Соответственно этим двум типам производства и всего общественного строя формируются два типа сущности человека — тип замкнутый, завершенный, исторически ограниченный (см.: 1, 46—I, 475) и тип постоянно развивающийся, меняющий свои формы, обогащающийся внутренне хотя бы в возможности (см.: 1,46—I, 476). Отсюда вытекают и два типа меры человеческого в человеке — мера установившейся традиции и мера свободного и всестороннего развития. Формы и варианты первого типа сравнительно немногочисленны, а второго — имеют тенденцию к растущему многообразию. Отражаются оба типа в соответственных типах идеала человека. Первый мы привыкли воспринимать как идеал античной гармонии, себе довлеющей, законченной, совершенной, хотя и другие народы создали идеалы, своеобразные по форме (напомним головку Нефертити, свидетельствующую об одном из вариантов древнего египетского идеала). Второй идеал — всестороннего развития человека, идеал вечного стремления, обогащения духа и человеческих отношений; вот, между прочим, почему, когда искусство Ренессанса пыталось возродить античность, оно нашло себя, лишь двинувшись вперед.

Различие между этими двумя идеалами имеет громадное значение для всего эстетического сознания прошлого — да и не только прошлого — столетия, в частности

и для русской литературы. Столкновение идеала всестороннего развития личности с идеалом патриархальным, неподвижным — решающий пункт споров Белинского со славянофилами. Столкновение идеала Белинского с подновленным античным идеалом окрашивает его спор с теорией «чистого искусства». И не только для Белинского соотношение этих двух идеалов — насущная проблема его теории. В плену патриархального идеала путался Ап. Григорьев, различия между двумя идеалами никак не мог понять Достоевский. Жизнь для него уже была движением, борьбой, но идеалом оставалось патриархальное блаженное пребывание в неизменности, и он никак не мог перешагнуть через этот идеал, но не мог и принять его как принцип жизни будущего человечества: он, таким образом, оставался под властью проклятия антагонистических противоречий (подробнее об этом см.: 92, 286—291). Надо добавить, что такое трагическое самоощущение вообще характерно для людей, находящихся на пути от патриархальности к новому типу отношений.

Говоря об идеале в искусстве, надо коснуться и вопроса о его *индивидуальном* характере. Идеал в искусстве, как и мера человека, выражается в образе индивидуальном, неповторимом. Идея гуманности в произведении — это не общая идея, не отвлеченное понятие, а пафос, страсть,— об этом писал и на этом настаивал Белинский. Идеал не накладывается заранее на процесс творчества, а каждый раз рождается в индивидуальной форме либо его осуществления, либо отказа и отклонения от него. Живой индивидуальностью, бесконечной многоликостью, разнообразием позитивного и негативного проявления идеал в искусстве отличается от идеальных конструкций в других областях сознания. Сконструировать «идеального героя» поэтому значит пренебречь живой сущностью художественного идеала. С другой стороны, *подражание* идеалу — только начало его духовного освоения, свойственное детям и подросткам. Вообще же идеал воздействует через своеобразие воспринимающих его личностей и только тогда способствует расцвету и богатству характеров. В человеке нет ничего скучнее идеального стандарта, но и нет ничего обаятельнее оригинального человечного характера.

Аналитическая проблема, которая у нас теперь на очереди,— это проблема выражения автора как субъекта в его творчестве. Излишне напоминать, что в разработку

Белинским разных аспектов субъективности творчества входит и эта непростая проблема.

Справедливо говорят о художественных мирах Шекспира, Пушкина, Толстого или Достоевского как особенных мирах, несущих на себе отпечаток личности своего создателя. Что же собою они представляют и какую роль играют в истории искусства?

Полновесный художественный образ в форме единичного содержит общее и особенное в таком живом сочетании, что его никак нельзя свести к общему (или особенному) явлению, как Обломова нельзя свести к обломовщине, Манилова — к маниловщине, Гамлета — к гамлетизму. Даже и в том случае, когда обобщение дает имя образу, тот всегда единичен и в том особом смысле, что он образ, созданный именно этим автором. У Мольера, по выражению Пушкина, Скупой только скуп, но это именно мольеровский скупой.

Не появляется ли это своеобразие из особенностей художественного мышления каждого автора?

Но художественный образ как форма изменяется и развивается гораздо медленнее своего предмета. Нам понятно древнее воображение, отстоящее от нас на несколько социальных миров. Гомера не надо переводить на нашу образность — достаточно перевести на наш язык. Стремление проникнуть в доисторические праформы воображения научно оправдано, как всякое исследование истоков, но сути изменить не может,— прояснив становление развитых форм воображения, мы сможем только лучше понять эту суть. Поэтому попытки свести развитые формы воображения к «архетипам» и т. п. теоретически подменяют зрелую форму исторически пройденным и изжитым содержанием; практически такая операция невозможна, как нельзя человека редуцировать до эмбриона. С другой стороны, художественный образ как развитая форма уже тысячелетия обеспечивает бесконечно разнообразное художественное освоение предмета и потому не требует от художника своей трансформации, не служит решающим источником созидания оригинальных художественных миров.

Вся сложность задачи об особенных художественных мирах кроется, следовательно, в предметном и эстетическом содержании художественного образа. Это содержание исторично в гораздо более близком нам смысле, чем форма художественного образа,— оно зависит от содержательности выработанных историей социальных отношений, от уровня, характера и разнообразия человеческого в этих

отношениях, от типа воспроизводства общественной жизни — традиционного или развивающегося, и т. д.

Искусство начиналось с индивидуальности не личностей, а народов, с отражения особенностей жизни данного народа в особенностях его мифологического сознания. В каждом народе, когда он рождается как единый народ, сначала развиваются не столько индивидуальности, сколько общественно значительные качества людей, диктуемые коллективной жизнью и утвержденные традицией. Но типы народов — разнообразны. Достаточно сравнить поэтическое творчество разных народов, чтобы убедиться в этом. Своеобразие мифологического освоения мира далеко не всегда соответствует человеческой мере этой стадии развития народа. Вспомним суждение Маркса о детстве человечества, о том, что «нормальными детьми были греки» в отличие от «невоспитанных» и «старчески умных», не сумевших выработать в себе меру детства человечества (см.: 1, 46—I, 47—48); это, впрочем, не значит того, чтобы греческая норма была единственно возможной. Мера, как мы помним, вариантна, и не только эллины оставили нам прекрасные образы прекрасного человека.

Были эпохи, нам уже непонятные, когда великие поэтические произведения создавались традицией, а оригинальность не привлекала к себе и не признавалась достоинством. Великие произведения тех эпох — это образцы для многочисленных подражаний.

На заре капиталистического развития, разрушавшего патриархальные формы и двинувшего историю вперед, выделилась личность буржуа, предпринимателя, дельца, вообразившего себя центром мироздания и решившего завоевать мир. Это обошлось ему ценой извращения в себе человека: из мелкого собственника, жизнь которого была освящена честными патриархальными традициями, вырос жестокий завоеватель, беспощадный истребитель завоеванных народов, подневольных земледельцев своей страны и своих конкурентов. Эпоха родила и противоположный тип — гуманиста. Если эти два характерных типа эпохи дополняли друг друга, переплетались зачастую в одной и той же личности, то нет никаких оснований сводить оба типа к одному из них. Между тем еще недавно всех «возрожденцев» принимали за гуманистов, а теперь модно всех считать индивидуалистами по образцу известного семейства Борджиа. На самом деле каждый из этих типов предстал перед художниками в возникающем разнообразии, в развернувшемся богатстве вариантов человеческого

и его искажения античеловечными страстями. Достаточное подтверждение этому — художественный мир Шекспира от Гамлета до Яго и от Джульетты до леди Макбет.

Открывшиеся возможности человеческого развития породили в литературе типы индивидуальности, восстающей против убожества буржуазной личности не меньше, чем против окостенелых форм патриархальности и невежества. Это были исключения, единицы, и они должны были быть отмечены резким своеобразием — до странности, до фантастичности, будь то великаны Рабле, полусумасшедший Дон Кихот или принц-гуманист Гамлет. Они скоро исчезли, сменились в лучшем случае человеком здравого смысла Гулливером, который сам по себе ни мал, ни велик без сравнения с лилипутами и великанами, но достаточно сохранил себя, чтобы заслужить доверие человечных лошадей. Эпоха, толкнувшая человечество в непрерывное развитие, наметила два всемирных варианта развития человеческой личности в ее подлинном выражении — вариант Гамлета и вариант Дон Кихота: в каждом положительном характере эпохи господства буржуазии непременно есть нечто от того и от другого. Да и сами Гамлет и Дон Кихот разве не проникнуты друг другом, разве Дон Кихот — не гуманист, а Гамлет не сражается с ветряными мельницами, приведенными в движение злым ветром века? Человек вынужден был идти вперед через трагедии, как Фауст, чтобы так и не достигнуть «прекрасного мгновенья»...

Трагическая гибель уготована герою, осмелившемуся осознать в себе человека и отстаивать себя перед миром бесчеловечности. И оказалось, что развитие индивидуальности идет по трагическому пути, тогда как о благополучии, которого достиг буржуа, просто нечего сказать. Именно на трагическом пути возникли варианты меры человека в эпоху буржуазного господства. Вся новая литература основана на изображении этих вариантов и до сих пор не может их исчерпать.

Исторический прогресс, прерываемый кризисами всей социальной системы, сопровождается здесь противоположными процессами обогащения и оскудения человеческой индивидуальности, сменой типов того и другого, индивидуальной характерностью человеческого в каждом варианте. Отсюда законом развития литературы становится оригинальность предметного содержания: традиционное повторение типа уже не соответствует действительности, ушедшей вперед, традиция превращается из положительного правила искусства в тот исходный момент, который следует

превзойти, а если его просто повторяют, то и в эпигонство. Постоянно сменяющееся разнообразие предмета искусства, а с ним — и разнообразие и текучесть вариантов его меры — меры человека данного времени, которое едва наступило — уже проходит и прошло, в конце концов вызывает текучесть форм искусства: казалось, вечные, жанры приходят в движение, закон оригинальности распространяется с предметного содержания на форму. Форма, однако, изменяется в пределах повторяющихся ситуаций, характерных уже не для традиций, а для особенностей развития. Поэтому все попытки заменить эти развивающиеся формы (романа, повести, рассказа, трагедии, драмы, комедии и т. п.) чем-то принципиально иным вырождаются в химеры, усечения, вообще в уродства,— искусство в конце концов пробивает себе путь органичного развития помимо этого разрушительного «новаторства», нарочитой погони за оригинальностью.

Здесь перед нами и возникает проблема художественных миров, созданных великими писателями нового времени.

Обычно решение этой проблемы ограничивается примитивным примером. Если перед одной и той же натурой посадить несколько художников, то они в общем воспроизведут именно ее, а не что другое; однако в каждом произведении будет нечто свое. Вот это *нечто* и принято называть индивидуальной прибавкой к объективному изображению, чем-то субъективным, исходящим из индивидуальности художника. Как ни трактовать это субъективное — как аберрацию вследствие давления классовой позиции или мировоззрения или же в качестве результата оригинальности художественного ви́дения,— все равно оно остается субъективным в том смысле, что самой жизни не принадлежит, составляет отклонение от правды жизненной, да и художественной.

Практика восприятия произведений великих художников не считается с этой теорией: художественная правда поражает нас вероятностью и, следовательно, жизненной правдивостью того, что рисует художник, а также справедливостью его гуманистического освещения героев и естественностью избранного им способа изображения, когда кажется, что об этом иначе сказать и нельзя. Можно подобрать сходных героев в сходных обстоятельствах из произведений, скажем, Чехова и Толстого, и каждое изображение будет правдиво, гуманистично и художественно, хотя одно будет типично для Толстого, другое — для Чехо-

ва, и это говорит не о субъективных прибавках к объективному изображению, а о том, что и Толстой и Чехов в сходных предметах открыли каждый свое и представили его по-своему. Наоборот, акцентированный стиль с установкой на оригинальность отрывается от предмета изображения, утрачивает гуманистический критерий и становится условным обозначением личности писателя, а потому вырождается в навязчивую манеру, которая спускается до автопародии. Мы, например, восхищаемся, наслаждаемся толстовским подходом к человеку, когда за жестами он слышит слово, за словами угадывает мысли и наконец показывает нам вытекающий из всего характера человечески определенный поступок. Мы восхищаемся, наслаждаемся и непревзойденным чеховским уменьем в ряде мелких деталей, разбросанных по бесхитростному краткому повествованию, обрисовать всего человека, всю его жизнь в пестрой смеси человечного и бесчеловечного в нем. Но разве не приедается монотонная манера позднего Леонида Андреева, когда изображение жизни оттесняется символами его ущербного мировосприятия?

Конечно, так называемое индивидуальное художественное ви́дение и особенно найденная художником оригинальная форма накладывают свой отпечаток на изображение, но законом оригинальности служит совпадение этого ви́дения и этих форм с особенностями предмета и его человеческой мерой — с теми вариантами этой меры, которые ближе всего художнику, открыты им в типичных характерах действительных людей. Оригинальность превращается в свою противоположность — в манерность, как только забота о передаче своей личности подменит у художника интерес к исследованию человека и поиск метода этого исследования.

В чем же значение художественных миров, созданных великими писателями?

Возникновение индивидуального художественного мира, став законом развития искусства, изменило весь характер этого развития. Искусство в большей степени, чем до того, становится познанием — открытием через эти художественные миры той или иной стороны, того или иного момента развивающейся жизни в разнообразии осуществления и искажения меры человеческого. Идущие по следам гения художники разрабатывают его темы в подробностях; начинающие осваивать новую тематику — готовят художественное проникновение гения в нее. Проблема гения и таланта, так занимавшая Белинского, а также его

размышления о взаимосвязи высокой литературы и беллетристики,— имеют свои резоны, возникли не случайно, как и его подход к особенностям творчества каждого писателя. В правдивом и оригинальном отражении многообразия меняющейся действительности надо искать и причину выдвижения реализма в том исторически-конкретном смысле, в котором употребил этот термин Энгельс. Разве не реализм открыл наиболее широкие возможности для художественной оригинальности? Разве течения, боровшиеся с реализмом, не вынуждены были сужать синтетическую природу искусства и выдвигать какую-либо из его сторон в качестве общей его сущности? На этот ущербный путь вступили уже романтики, а теперь он привел к распаду искусства и к провозглашению антиискусства. Художественная оригинальность здесь достигается тем меньше, чем больше к ней стремятся, разлагающиеся же формы представляют собой побочные продукты магистрального развития искусства, значение их ограничено — они могут быть, так сказать, переплавлены при создании нового художественного единства.

До сих пор мы говорили о развитии искусства как о само собою разумеющемся процессе, будь то движение традиционных форм или смена индивидуальных художественных миров. Между тем, само развитие искусства составляет важнейшую проблему, которая возникла уже перед такими умами, как Руссо и Гегель, остро воспринявшими противоречия буржуазного прогресса. Однако решить эту проблему смог только Маркс. Сначала он сформулировал во «Введении» мысль о всеобщем несоответствии художественного развития общественному: «*Неодинаковое отношение развития материального производства к развитию, например, искусства*» (1, 46—I, 46). Дальше, приведя пример с гомеровским эпосом, он заключил: «Если это имеет место в соотношении различных видов искусства внутри сферы самого искусства, то тем менее поразительно, что это так в отношении всей сферы искусства к всеобщему развитию общества» (3, 44—45). И Маркс поставил перед собой исследовательскую задачу: «Трудность состоит лишь во всеобщей формулировке этих противоречий. Как только они специфицированы, они уже и объяснены» (3, 45).

Как же понять эти *специфицированные* (то есть взятые в их возникших особенностях) противоречия, относящиеся к искусству?

Несоответствие художественных расцветов общественному развитию было осмыслено Гегелем, но осмыслено идеалистически — как возникновение, расцвет и упадок художественной формы саморазвития Духа, уступающей место чистому мышлению. Этим, собственно, Гегель и объяснял факт несоответствия расцвета древнего искусства неразвитой ступени общественного развития.

Но если точка зрения развития Духа через искусство или саморазвития искусства неверна, то причины его расцветов следует искать в обществе, в его изменении. И здесь возникает идея прогресса искусства вслед за общественным прогрессом,— идея, по существу своему в конечном счете отражающая развитие производства ради производства в капиталистическом обществе. Эту идею либеральной эстетики воспринимает и вульгарная социология, «выпрямляющая» Маркса под концепцию непротиворечивого прогресса. Если и бывают, с точки зрения этой концепции, времена несоответствия между расцветами искусства и общественным развитием, то они — частные случаи, общего закона прогресса искусства не отменяющие, а только подтверждающие правило.— Такой теоретически конструируемый «прогресс» упирается в упадочные формы искусства, которые теория, чтобы быть себе верной, вынуждена считать истинным и последним достижением, а параллельный подъем реалистического искусства объявлять устарелым.

Помимо этих парадоксов прямолинейного сознания здесь заключена, однако, первостепенной важности проблема, над решением которой билась мысль и Белинского: если нет непосредственного соответствия между общественным и художественным развитием, то не существует ли какого-либо особого звена между тем и другим, которое обусловливает своеобразие воздействия общественного развития на художественное? Не оттуда ли возникают неожиданные периоды расцвета или упадка искусства? Если такое звено будет найдено, то, кажется, можно будет найти и ту *специфическую* закономерность художественного развития, о которой писал Маркс.

Открыл для себя эту закономерность Маркс в той же самой рукописи 1857 года — в главе о формах, предшествующих капиталистическому производству. Звеном между общественным и художественным развитием оказался *сам человек* — конечная цель всякого производства, всякого общественного развития. Вот почему совсем не безразлично для понимания сущности искусства, считаем ли мы или нет его особенным предметом человека. Если этот исторически

конкретный предмет подменяется абстрактной «предметностью», «характерностью», «эстетическими свойствами» или же растворяется во «всей действительности», то вместе с ним становятся необъяснимыми закономерности развития искусства, кажутся неожиданными явления расцвета и упадка художественного творчества.

Как же сформулировать эту закономерность?

Маркс не оставил нам такой формулировки, да он, скорее всего, и не гнался за ней. Он указал, во-первых, на коренное отличие человека от животного — на его способность все более научно и творчески относиться в своей универсальной деятельности к природе и к самому себе; во-вторых, на человека как на конечную цель всякого производства, в том числе и такого, которое подчинено чуждой человеку непосредственной цели — производству прибавочного продукта или прибыли; в-третьих, на принципиальное отличие способов производства, основанных на расширенном воспроизводстве, от способов производства, основанных на простом, традиционном воспроизводстве. Все эти социальные закономерности представляют собой этапы выделения человека из животного царства и преодоления классовой ступени развития общества.

Отсюда следует, что в истории классового общества, при противоречии между конечной целью производства и его непосредственной целью, то есть между человеком и отчужденным от него богатством его сил и способностей, и не могло не быть противоречия между социальным и художественным развитием. Народное искусство, явившись выражением народного самосознания и проявлением творческой самодеятельности народа, с самого своего возникновения в преддверии классового общества натолкнулось на это противоречие, которое сделало невозможным прямое развитие искусства по восходящей линии. Пока искусство служило коллективу свободных, оставлявшему рабов на уровне говорящих орудий, оно еще могло по инерции развиваться, но затем, с падением древнего мира и превращением рабского самоотчуждения духа в господствующую религию феодального общества, оно чахнет и влачит жалкое существование вплоть до начала Возрождения. Здесь, почувствовав великое освобождение человека и передав его в грандиозных образах, искусство снова наталкивается на отчуждение — теперь во имя саморазвития производства. Отныне оно спасает себя, свое возвышение только борьбой за человеческое в человеке против всех видов отчуждения. Это очень остро почувствовал Белинский, именно потому

он и отстаивал критическое направление в русской литературе. И пока человечество не вышло к свободной от классов истории, борьба за человека останется законом развития искусства, глубинной причиной его расцвета, равно как служение отчуждающим силам или растерянность перед ними — причиной его глубочайшего кризиса и распада.

Отсюда же, из этого исторического развития человечества к самоосуществлению, к своей подлинной истории вытекает и та мера человеческого в человеке, о которой шла речь выше. И если попытаться сформулировать закономерность развития искусства, то надо будет исходить из понятия этой меры. То искусство и возвышается, которое открывает меру человеческого в человеке своего времени, воспроизводит человека в обществе с точки зрения этой меры, а тем самым выступает перед общественным сознанием с идеалом своей эпохи, своего народа, соотнесенным с идеалом самоосуществления человечества. Без этой гуманистической сущности нет и не может быть расцвета искусства. Вот почему все попытки оживить средневековое искусство, подчиняющее человека фантастическим силам, обречены так же, как обречены и все формы декаданса и модернизма, антигуманные по своему существу. Мера человеческого в человеке объективна и представляет собой то абсолютное в исторически относительном, что позволяет сравнивать одно искусство с другим, один художественный мир с другим, одно произведение с другим и устанавливать относительное превосходство одного над другим.

Если, следовательно, Маркс не оставил нам готовой и пригодной на все случаи формулировки, то он дал нам оружие анализа, которое каждый раз требует нового и самостоятельного исследования. Он выразил идею самоосуществления человека и человечества в следующих словах, которые и служат таким орудием анализа:

«...если отбросить ограниченную буржуазную форму, чем же иным является богатство, как не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов, созданной универсальным обменом? Чем иным является богатство, как не полным развитием господства человека над силами природы, т. е. как над силами так называемой «природы», так и над силами его собственной природы? Чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествовавшего исторического развития, делающего самоцелью эту целостность развития, т. е. развития

всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому бы то ни было *заранее установленному* масштабу. Человек здесь не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, а производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления» (1, 46—I, 476).

Вот почему среди многих причин и признаков развития искусства, его прогресса эта научно обоснованная Марксом сущность и цель человеческой истории занимает ведущее, определяющее место. К такому выводу пришел и автор современного обстоятельного освещения различных аспектов этой проблемы. «...В художественном прогрессе,— пишет он,— ...не подлежит сомнению его общая гуманистическая сущность. Лучшие творения мирового искусства... создавались... ради совершенствования человека и общества, ради торжества человеческого в людях... Объективный смысл крупнейших художественных завоеваний — защита человека, его прав, защита социальной справедливости, полного расцвета творческих сил человеческой личности... На всем протяжении поступательного развития искусства... оставалась гуманистическая устремленность лучших художников, которая определяла движение искусства по пути прогресса» (109, 351—352).

Вот почему, в частности, индивидуальный художественный мир — это предвосхищающий историю способ творческого самоосуществления личности, освободившейся от наследия классовых обществ. Тогда свободное развитие каждого — условие свободного развития всех — создаст органично возникшую оригинальную личность. А это, в свою очередь, коренным образом изменит характер предмета искусства и социальную задачу художественного творчества: не надо будет защищать человеческое в человеке от опустошающих душу социальных отношений,— искусство будет исследовать возможности развития всех способностей и талантов людей разнообразнейших индивидуальностей и типов. Какие это будут индивидуальности и типы, по каким направлениям будут развиваться, в какие конфликты друг с другом вступать — мы можем только предполагать. Это не будет застывшее в райском блаженстве сообщество безличных полуангелов, как мерещилось Достоевскому в «Сне смешного человека», не будут и чисто количественные «взрывы» демографических или иных социальных «показателей», как обещают нам всяческие футурологи. Это будет духовное обогащение каждого, а с

ним и формирование его особенностей, его естественной оригинальности, не мешающей другому человеку быть оригинальным по-своему, как в наше время истинный талант не мешает всем другим талантам обогащать культуру человечества.

Повторим: эти размышления, опирающиеся на известные положения марксизма, должны выполнить роль только исходной позиции и орудия исследования, эмоциональный подтекст которого — установить решающий сдвиг, совершенный Белинским в развитии русской эстетической мысли вообще и в частности — уже в «московские» годы его творческого пути.

НАЧАЛО

Если вдуматься в приводившееся выше определение Марксом *сущности человека:* в своей действительности она есть совокупность общественных отношений,— то за не вполне удачным словом русского перевода «совокупность» откроется смысл единичного и неповторимого взаимодействия всеобщих и особенных общественных отношений, который Маркс выразил словом ensemble (см.: 4, 535). Французское слово ensemble означает не мертвую совокупность, а *живое целое.* Понятие элементарной и неподвижной совокупности безразличных друг другу предметов выражается по-немецки словами Gesamtheit, Gesamtsumme, но Маркс предпочел французское слово.

Поразительно, что даже в серьезных книгах до сих пор встречается лишенная смысла интерпретация этого определения. Она звучит так: «*Человек* есть совокупность *всех* общественных отношений». Попробуйте представить себе этого человека! Не мужчина он и не женщина, нет у него ни тела, ни души, а так — бесплотная он совокупность, к тому же *всех* (у Маркса этого слова нет) отношений. Такая формулировка под именем Марксовой использовалась, между прочим, в весьма произвольных построениях Роже Гароди и Луи Альтюссера.

От определения *сущности* человека Маркс — в отличие от Фейербаха с его абстракцией человека вообще — требует *социальной конкретности*, будь то отдельная личность, или народ, или же все человечество данной эпохи развития. В отдельном человеке, если продолжить мысль Маркса, не отрывавшего сущность от ее явлений, формируется не только индивидуальный ансамбль его социальных свойств, но и относительно постоянное живое *явление* этой его *сущ-*

ности — образ мыслей, чувств и поведения, субъективная определенность, социально активный *характер.*

Могущественные общественные отношения образуют жизненные обстоятельства, социальное время, за пределы которого, казалось бы, не дано выпрыгнуть отдельной личности, и она способна установить свои связи только с прошлым, из которого тысячи великих и замечательных людей передают ей свои заветные мысли, рисуют перед нею свои радужные мечты. Но в движении времен от прошлого к настоящему скрыт эмбрион будущего времени самоосуществления человечества. Насколько данная личность проникла в связь своих двух времен — явного и скрытого,— настолько она и имела возможность шагнуть в будущее и отозваться в его жизни. Насколько, с другой стороны, мы улавливаем связь своего времени с будущим, настолько нам открываются в деятелях прошлого действительно живые стороны их наследия.

Когда сравнивают только два времени — прошлое и настоящее, то оценка наследия ограничивается точкой зрения непосредственной пользы, к тому же для разных социальных слоев и классов существенно разной, пока перед нами антагонистическое общество. Каждый класс в оценке наследия руководствуется своими интересами. Эта социальная субъективность содержит в себе исторически оправданное объективное содержание, которое выявляется в дальнейшем историческом развитии, но процесс происходит стихийно, пока в анализ и оценку не включается научное понятие о самоосуществлении человечества. Последнее обстоятельство, конечно, значительно осложняет картину взаимодействия времен — прошлого, настоящего и будущего,— но без него мы рискуем потерять нить исторического развития и сбиться на какую-нибудь из классово-корыстных позиций, вероятнее всего — на позицию абстрактного «прогресса», свойственную буржуазному сознанию.

Если отнести все сказанное к началу прошлого века в России, то получим в самых общих чертах следующую картину.

К этому времени Россия исчерпала возможности дворянско-абсолютистского развития. Если Петр, подавив боярское сопротивление, несравнимо ускорил его, то дальше его противоречия обострились до крестьянского восстания Пугачева и до выступлений первых предвестников *образованной оппозиции* — Радищева, Новикова, Фонвизина. Отечественная война 1812 года была последним единым

деянием всех сословий, одушевленных патриотизмом, но вместе с тем и громадным толчком к формированию национально-народного самосознания, к возникновению движения образованного дворянства, к зарождению оппозиционного *общественного мнения*. Пугачевым снизу, Радищевым и декабристами сверху был поставлен вопрос всего русского XIX века — о ликвидации крепостничества революционным путем, и только потом этот грозный вопрос царствовавшие крепостники Николай I и Александр II пытались заменить вполголоса произнесенной формулой: «...лучше, чтобы *оно* произошло свыше, а не снизу». Реформа 1861 года, как известно, не устранила буржуазно-демократических революций 1905 и 1917 годов.

На первый взгляд в этом буржуазно-демократическом по содержанию процессе нет и не может быть ничего такого, что *непосредственно* соприкасалось бы с самоосуществлением человечества. Даже для нас сохранились только материальные и духовные памятники давно исчезнувшего строя. Отошло в историю и освободительное движение прошлого века, какие бы споры вокруг него сейчас ни поднимались.

К таким выводам мы и придем, если усмотрим в прошлом веке России историю только буржуазно-демократического переворота в самодержавно-крепостнической стране.

Но попробуем подняться над горизонтом одного века и бросим взгляд назад и вперед, на все развитие человечества. Потребовались миллионы лет, чтобы некое животное овладело элементарными орудиями труда и сформировалось в человека физиологически и социально. Когда это около сорока тысяч лет назад произошло, наступила эра первобытно-общинной коллективной жизни, заложившей основы подлинно человеческого общежития, а с ним — и подлинно человеческой сущности и индивидуальных характеров как явлений этой сущности. Отсюда идут истоки общественных требований к человеку — трудовых навыков в элементарном процессе труда, выполнения обычаев и обрядов в элементарном общежитии, и т. д. Там, где традиционное производство застыло на минимальном уровне, этот строй жизни сохранился до наших дней. Но в большинстве регионов расселения производство сделало шаг вперед, достаточный для изъятия избыточного продукта и содержания рабов, и народы, еще не составляя человечества, открыли историю классового общества, движение которого за четыре-пять тысячелетий неизмеримо ускорилось и теперь достигло уровня производительных

сил, который может обеспечить скачок человечества из царства необходимости в царство свободы.

Тысячелетия классового господства развивали в человеке производителя ценностей и подавляли, отчуждали в нем все человеческое, но уничтожить его не могли: вместе с человеком исчез бы и производитель, его труд, источник богатства. И каждый раз, когда история приводила данный классовый строй к кризису и краху, движение угнетенных масс и отражающее его общественное сознание возрождали и поднимали человека, подлинно человеческое в нем. Сначала это произошло в жалкой форме рабского религиозного сознания, противопоставившего скорбной земной юдоли вечное небесное блаженство, но вместе с тем и вызвавшего великую стойкость духа в пассивном сопротивлении властям, пока те не догадались поставить этот миф себе на службу. Затем человек сознал свое собственное достоинство и заявил права на свободу, равенство и братство, и никакая горькая реальность буржуазного мироустройства не смогла отменить этого возрождения человека в огне освободительных движений. Люди, основавшие господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными людьми, заметил Энгельс (см.: 1, 20, 346). Буржуазные революции не могли победить без народного движения и без величайшего воодушевления каждого, кто почувствовал себя освобожденным человеком. Разочарование в результатах не было просто крахом иллюзий — это было прежде всего самоутверждение человека перед античеловечной прозой буржуазной эксплуатации; сознание противоестественности угнетения с тех пор не уничтожалось и питает освободительную мысль вплоть до нашей современности.

Кризис крепостничества в России начала XIX века привел к такому подъему человеческого достоинства, сознания прав личности, который не только не сводился к буржуазному миросозерцанию с его принципом меркантильной «пользы», но, отвергая и этот принцип наряду с крепостническим, прямо соприкасался с самоосуществлением человека — творца подлинно человеческой культуры. Только на этой почве и могли возникнуть великая русская литература, великое русское искусство, а философская, эстетическая, историческая мысль могла пробиваться сквозь вековые идеологические завалы к великим истинам, служащим нам и поныне.

Понятно поэтому, что именно *человеческая* сторона классового развития скрыта для узко-социологического

подхода, который сводит все явления общественной жизни к их классовому «эквиваленту»; для такого «строгого» социолога Пушкин — среднепоместный дворянин, Гоголь — мелкий украинский шляхтич, революционеры дворянского периода — кающиеся дворяне, революционеры-народники — идеологи разночинной интеллигенции; сам пролетариат настолько строго пролетарский, что не снисходит до всемирно-исторической миссии освобождения человечества. Все подобные вульгарно-классовые представления, известные под именами вульгарного социологизма, пролеткультовщины, напостовства, рапповщины и т. п., в свое время разбитые в жестоких дискуссиях, вновь дают и будут давать рецидивы, пока мы не научимся открывать в нашем настоящем и прошлом процесс исторического становления человека.

Понятно также, что все попытки обойти этот процесс исторического становления человека, отбросив его классовые формы, фактически смазывают идею самоосуществления человечества и подменяют ее идеализацией патриархальных форм крестьянского или даже помещичье-обломовского и купечески-замоскворецкого быта — смотря по избранной автором теме и материалу. Всемирно-историческая интернациональная задача ликвидации классовых противоречий вытесняется здесь идиллическим преображением изжитых национальных форм, времена смещаются и поворачиваются вспять, лицом к античеловечнейшим продуктам классового господства, к реакционнейшей культуре и ее адептам вроде Константина Леонтьева, Василия Розанова, Николая Бердяева.

Ни с вульгарно-социологической, ни с патриархально-националистической точек зрения нельзя увидеть в буржуазном перевороте ничего, кроме буржуазного прогресса и гибели патриархальности. С позиций же самоосуществления человечества открывается коренное изменение типа исторического развития, с неизбежностью ведущее к ликвидации классов и царства эксплуатации вообще, открываются упоминавшиеся процессы общественного развития, когда с буржуазной эпохи условием процветания общества становится уже не простое, традиционное, патриархальное, а расширенное производство, которое в конце концов должно сбросить ограниченную буржуазную форму, порождающую универсальное отчуждение сил и способностей человека от него самого, но и разрушение всех патриархальных иллюзий, сознание античеловечности эксплуататорского строя отношений. Вот почему уже в ходе идеоло-

гической подготовки буржуазных революций формируется сознание человеческого достоинства, а затем и идеал свободного всестороннего развития личности в свободном коллективе, противостоящий как старому патриархальному режиму, так и буржуазному строю. Именно на этом неприятии прошлой и настоящей действительности выросла великая культура буржуазной эпохи, великая гуманистическая литература, великое гуманистическое искусство. Без учета этой закономерности невозможно понять и процессов, совершавшихся у нас в России XVIII—XIX веков.

До начала XIX века русская общественная жизнь в массе (помимо редких исключений) не развивалась до гуманистического сознания, способного поднять литературу до высокой художественности. Весь XVIII век русская литература осваивала европейские формы. Ломоносов, Сумароков, Тредьяковский и другие переносили на русскую почву западные литературные формы именно как образцы. Конечно, они делали это по-своему, отчасти опираясь и на традиции летописей, древнерусских жанров и на народное творчество, но в целом задача самостоятельного литературного развития еще не ставилась, из смешения своих и заимствованных традиционных форм такая задача и не могла возникнуть. Только кризис самодержавно-крепостнической патриархальной системы после Пугачева и 1812 года ставит перед русским образованным обществом проблемы всемирного развития, возникают первые общественно значительные формы гуманистического и национально-народного сознания.

Дело, однако, русские писатели XVIII века совершили немалое: помимо того, что ответили потребностям современников, они за один век перевели на русский язык, литературная форма которого еще только устанавливалась, иностранные речения, художественные образцы, органическое развитие которых на Западе заняло несколько столетий и без хотя бы формального овладения которыми немыслимо было создавать и двигать оригинальную русскую литературу. *Практическое*, на опыте писания самих произведений, знакомство с литературными формами, показавшее эти формы в расстоянии до художественных вершин их подлинников,— как раз такое практическое знакомство и было заслугой литературы XVIII века перед классической русской литературой.

Нужды нет, что заслуга эта преимущественно негативная; зато отошедшие в прошлое западной культуры

художественные формы оказались пройденными и в русской, их не пришлось и не требовалось поднимать до уровня Корнеля, Расина, Мольера, то есть до художественных результатов; можно было идти дальше, создавать оригинальную литературу, прокладывать свой путь в живом художественном развитии человечества.

И здесь чрезвычайно важно обратить внимание на еще одно обстоятельство. Соотношение допушкинского литературного развития и творчества Пушкина часто сравнивают с ручейками и речками, которые впадают в большую реку и без которых большой реки не было бы.

На самом деле между Пушкиным и его предшественниками лежит рубеж *творчества по образцам*, рубеж традиционных, застывших форм искусства, и только Пушкин этот рубеж с самого начала оставил позади, открыв у нас новый тип литературного развития, соответствующий новой эпохе человечества. Вот почему творчество Пушкина — совсем не сумма творчества русских его предшественников от Ломоносова до Батюшкова и Жуковского.

Для Пушкина русские предшественники были показателем того уровня, от которого надо было сделать скачок к художественности и оригинальности, не повторяя Пиндара, Расина, Вольтера и даже Шиллера. Это пытались сделать Жуковский и Батюшков, но они стремились выполнить задачу первую помимо второй: достичь художественности уже пройденных или бывших на исходе форм. Пушкин быстро оставил попытки в этом роде, а его встречи с мировыми гениями — с Байроном, с Шекспиром, с Данте и Гёте, с Вальтером Скоттом и со многими другими — были встречами самостоятельных творцов, которые делятся опытом и меряются силами. Каждая такая встреча была торжеством пушкинской оригинальности и поднимала его к созданию самобытной русской подлинно художественной литературы. Так во взаимодействии русской и мировой художественной культуры Пушкин становился Пушкиным — основоположником русской классики и русского литературного языка, способных к самостоятельному развитию.

Пушкин сразу стал первым среди русских поэтов — его современников и предшественников. И не только потому, что он открыл публике глаза на художественность и поднял ее вкус до своего,— сама публика ждала такого художника. Она начала складываться из образованных дворян, а они из иностранных владели зачастую не одним французским языком. Гёте и Шиллера, Байрона и Шекспира, французов

от Корнеля до Бальзака эта публика читала в оригиналах и тоже остро ощущала разрыв между величием образцов и немощью подражаний. Самородки вроде Державина не меняли картины — их кумир был, по выражению Пушкина, на три четверти из глины, а требовалось чистое золото поэзии. Этой потребности и ответил Пушкин.

Однако процесс не был чисто поэтическим, и Пушкин — не худосочный гений «чистого искусства».

Слепые и стихийные порывы крестьянства вырваться из-под власти помещиков и чиновников, мощь народа в Отечественной войне, постоянное и все увеличивающееся давление низов на самочувствие властей, «соблазнительный» пример французской революции — все это сдвинуло русское общественное сознание, раздвоило его, Фамусову и Молчалину противостал Чацкий, трагикомедия которого обернулась трагедией 14 декабря.

Известно, что вспышки гуманизма и прекраснодушной революционности реально сводятся к очередным довольно скромным историческим сдвигам, да и то если они удаются; но они не уходят в прошлое вместе с породившим их этапом истории, а передаются дальше и растут неудержимо, составляя ядро и суть человеческой культуры.

Пушкин был весь — от первых стихов до «Евгения Онегина» и писем — человек в полном смысле слова, человеческий человек, человек нового склада, осуществляющий себя в постоянном развитии, удивительном для тех узких житейских рамок, в которые он был поставлен и которые в конце концов привели его к гибели. Гоголь сказал о нем исполненные благоговения слова: «...это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Срок еще не наступил, но уже сейчас эти слова поражают своей точностью: мы читаем и перечитываем все до строчки написанное Пушкиным, и нам продолжает раскрываться в человеке — поэт, в поэте — человек. Забывая о себе, Пушкин сознавал — не миссию, а сущность — своей поэтической жизни и выразил ее в итоговом размышлении:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу...

Свобода и чувства добрые — вот альфа и омега человечности. Гуманистическое содержание творчества Пушкина — поэтическое выражение гуманистического сознания русского общества той эпохи, начало русского гуманистического развития, которое на девять десятых осуществлялось литературой, искусством в целом.

Теперь попытаемся хотя бы в самых крупных чертах обозначить требования тогдашнего общерусского развития к литературному критику непосредственно послепушкинского времени. Каким он должен был быть, чтобы хотя бы интуитивно воспринять всю глубину совершающегося — рождения русского гуманистического и художественного развития?

— Демократом и социалистом, способным в тяжкой николаевской действительности ощущать начавшееся движение жизни и искать пути освобождения народа.

— Великим гуманистом, обладающим гуманистической интуицией, которая, как магнитная стрелка, тотчас показывала бы искажения человеческого в людях, соотносила бы их с гуманистическим идеалом всестороннего развития человека.

— Талантливым художником, эстетическое чувство которого развито до безошибочной эстетической интуиции, но творческие силы уступают напору мысли, стремящейся к открытой проповеди.

Уже сейчас можно сказать по всему тому, что известно нам о Белинском со школьной скамьи, что он как раз и ответил на эти требования времени. Единство его демократической, гуманистической и эстетической интуиций, бурное развитие и преодоление противоречий, беспощадность в критике всего обветшалого и ретроградного, бесстрашное устремление к истине, добру и красоте,— вот самые крупные, определяющие черты его духовного облика. Они, конечно, не исключают личных особенностей его характера, и мы привыкли воспринимать целиком человека, имя которому — Белинский.

Как Пушкин своим творчеством положил начало развитию русской классики, так Белинский начинает русскую классическую литературную критику, ее органическое развитие в течение всего XIX века, потому что именно он сумел понять художественное значение Пушкина, смысл совершенного им художественного переворота в русской литературе.

ФОРМИРОВАНИЕ СОЗНАНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

Формирование характера человека — процесс едва ли не самый сложный из всех, какие мы знаем, и он на добрую половину скрыт и не поддается точному восстановлению. Даже автобиографические вещи талантливых писателей

далеки от полной и объективной картины жизни и не всегда объясняют выбор пути и в самых решительных поворотах, казалось бы, и так ясных.

Почему, например, в одной и той же семье вырастают разные дети? Почему в одном ребенке семейные неурядицы вызывают стремление к самостоятельности, а другого подавляют и лишают воли? Почему несправедливость у одного оставляет рубцы на душе и поднимает на протест, а другому представляется обычной и даже должной? И т. д. и т. п.

На подобные вопросы нетрудно ответить в общем виде: такие-то причины вызывают такие-то следствия, и если перед нами человек выдающийся, то, стало быть, в его жизни были обстоятельства, воспитавшие и поддержавшие его талант с младенчества. Или, как сказал Чернышевский, его вызвала к деятельности «непреклонная историческая необходимость», «историческая потребность».

На самом деле все гораздо сложнее. Требования исторического развития пробиваются через судьбы многих лиц и только, может быть, в одном случае из десятков тысяч пробьются к вполне им отвечающей личности. Могут и вообще не пробиться; тогда, как считал Белинский, роль гения берут на себя таланты, но задач времени решить в такой полноте не могут, движение замедляется.

Белинский, если следовать этому разграничению,— безусловно гений, то есть двинувший свою область мысли далеко вперед, в сторону требований «непреклонной исторической необходимости». Все попытки ниспровергнуть его или как-то скомпрометировать носят жалкий характер злого раздражения, они только подтверждают его историческую роль. Перед серьезным исследованием возникает другая опасность — чуть ли не со дня рождения открывать в нем зачатки, признаки, пышные цветы гениальности, везде и всюду ставить его впереди всех, результаты его зрелого развития невольно переносить в ранние годы. Тогда Белинский появится, как Афина Паллада из головы Зевса, во всеоружии революционного демократизма и материалистической эстетики, факты его жизни и окружения соберутся под прожектор исследователя так, что станет просто удивительным, почему из него, идущего по следам Радищева, не получился сразу Чернышевский.

Само собою разумеется, что мы — насколько это нам удастся — постараемся избежать обеих опасностей.

Обстоятельства раннего детства Белинского сложились так, что сначала развитию его способностей была

предоставлена полная свобода, и его младенческое воображение формировалось и чембарской природой, и пестрой базарной площадью, и сказками Акулины, и поездками в имение богатых родственников Владыкиных, где пел русские песни крепостной художник Горбунов, впоследствии оставивший нам портреты критика, и многим другим, нам неизвестным и неуловимым, что формирует характер человека с его младенческих лет. Воображение мальчика сливало вымыслы с действительностью, «все впечатленья бытия» были «новы» и еще не подвергались требовательному анализу, ничто не мешало ребенку переноситься в сказочный мир или представлять, обрядившись, подвыпившего кучера. Даровитость маленького Виссариона выделялась в сравнении с бесцветностью его брата и сестры, подчеркивалась дружбой мальчика не со сверстником, а со старшим из братьев Ивановых — Алексеем, дружная семья которых скоро стала убежищем от тяжелых сцен между родителями.

Овладев грамотой при помощи неумелой частной учительницы, Виссарион стал читать — сначала лубочные издания вроде «Англинского милорда», потом другие — «детское чтение» Новикова, «Зеркало добродетели» Кейля, «Робинзона Крузо», «Повести и романы г. Во́лтера» издания 1805 года,— все то, что попадалось и находилось в библиотечке отца, местного вольнодумца и насмешника, а затем и у родных и знакомых. Отец выделял и любил смышленого и любознательного сына; можно думать, что под его влиянием очень рано развились в юном Белинском свобода мысли, независимость от авторитетов, неуважение к церкви и отрицание суеверий и предрассудков. Отец передал и насмешливость. Все это, конечно, в эмоциональных детских формах, без рассуждения воспринято от старшего как безусловно должное. Все оставалось в пределах младенчества, а о нем сам Белинский писал как о «времени нашего единства с природою, в котором так много простодушной и невинной любви; времени нашего непосредственного сознания, в котором все было ясно, без тяжких дум и тревожных вопросов...» (7, 4, 144). И если он тут же отмечал, что «в непосредственном чувстве и в поре детства есть нечто такое, чего нет ни в разумном сознании, ни в гордой возмужалости, что бывает только раз в жизни и больше не возвращается», то нам важно подчеркнуть, что у Белинского *было детство* (а его могло и не быть!) — залог возмужания непосредственного чувства жизни, без которого немыслима художественная натура.

Дальнейшее развитие мальчика Виссариона прослежено биографами и достаточно известно, чтобы здесь его повторять. Мы остановимся только на двух линиях этого развития — на формировании социального сознания и на самовоспитании эстетического чувства.

Мемуаристы отмечали уже в мальчике Виссарионе, ученике чембарского училища, чувство собственного достоинства, независимость суждений, нетерпимость к порокам, гордый характер. Все это, кажется, надо отнести на счет влияния отца, обладавшего всем этим в количествах, излишних для уездной среды. Критический ко всему период отрочества Виссариона совпал с неблагоприятными сдвигами в характере его отца, со всех сторон сжатого чиновной и помещичьей обывательщиной, хищной и самоуправной. Однажды пьяный отец ударил упрямого сына и сразу потерял в его глазах свой авторитет; этот душевный сдвиг не подавил, а укрепил самостоятельность и нетерпимость мальчика; начался длинный ряд открытий окружающего зла и за пределами семьи, знакомых, городка — перед Виссарионом выявился мир помещичьего самоуправства и чиновничьего укрывательства и мздоимства. Осмысление социального зла, конечно, еще далеко не доходило до обобщающих заключений и революционных выводов,— этого не будет еще долго. Зло, скорее всего, представлялось нарушением человечности и законности, которые еще не отделялись друг от друга.

Обширные материалы, собранные и приведенные В. С. Нечаевой в первом томе ее обстоятельнейшей биографии Белинского, убедительно и ярко рисуют отношения между всеми слоями и группами крепостнически-чиновничьего общества Пензенской губернии, под которым глухо волновалась и порой против которого открыто бунтовала крестьянская масса. Все факты извлечены из сохранившихся документов, убедительны и непреложны; современному нам взгляду совершенно ясен закономерный классовый смысл всех этих так называемых «злоупотреблений» помещичьей и судебной властью. Однако современная нам ясность помимо воли исследовательницы накладывается на сознание отрока и юноши Белинского, даже при всех соответствующих оговорках. Социальная проницательность молодого Белинского подчас возрастает до таких размеров, дальше которых ей уже некуда развиваться до конца жизни.

Другая невольная аберрация в анализе складывающегося мировоззрения юного Белинского возникает из вполне

понятного желания установить идейные источники его представлений. Если, скажем, с детства он знал «Повести и романы г. Вóлтера», то отсюда чуть ли не следует отрицание церкви и религии; если — возьмем другой пример — известно, что в пензенской гимназии в одно время с Белинским учился воспитанник сына Радищева Карижин, то отсюда прямо выводится, что Карижин должен был дать прочитать Белинскому «Путешествие из Петербурга в Москву» — книгу запрещенную и вряд ли доверявшуюся чужим рукам, а главное — Белинский, прочитав книгу, тут же поднялся до революционных идей Радищева и воспринял судьбу радищевского крепостного интеллигента как основу сюжета своей драмы «Дмитрий Калинин». Такой неумеренный энтузиазм в установлении идейных (да и литературных) источников, иностранных или отечественных, по сути дела ведет к ликвидации самостоятельности, вырабатывавшейся у молодого Белинского. Не в том дело, чтобы отвергать непосредственное воздействие крепостнической действительности, и не в том, чтобы отклонять идейные воздействия литературы, школы, дружеских бесед и споров,— все эти факты непреложны и значительны. Дело в том, чтобы не переносить открытый нам смысл всех этих воздействий в мировоззрение самого Белинского, а выяснять реальные результаты их в складывающихся взглядах и убеждениях его, реализованных в художественных и литературно-критических произведениях. Первым таким реальным результатом была драма «Дмитрий Калинин». Прежде чем перейти к ее анализу, остановимся на том процессе самовоспитания эстетической интуиции до создания этой драмы, который нам известен по оставшимся следам.

Эстетической стороне биографы тоже уделяют серьезное внимание. Ими собраны все дошедшие до нас перечни прочитанных мальчиком Белинским книг, учтены в этом отношении все мемуары, приняты во внимание предметы споров пензенских гимназистов и даже семинаристов (с которыми Белинский жил на одной квартире), воссоздан облик пензенского театра, который Белинский посещал, и т. д. и т. п. Однако главным во всем этом нам представляются творческие опыты самого Белинского.

В этом отношении интересно воспоминание Белинского о самом раннем времени его чтения — когда он, забравшись в огород, между грядками бобов и гороха или на стоге сена, с жадностью поглощал и «Бову», и «Еруслана», и «Повести и романы г. Вóлтера», и «Англинского ми-

лорда». Обычно обращается внимание на активность маленького читателя («о, если бы попался мне тогда в руки этот дьяволенок, я бы показал ему, что ад-то не в аду, а у меня в руках!..» — 7, 2, 449). Не менее характерна и, так сказать, эстетическая активность мальчика, его яркое воображение, его «переселение» в героев («...я часто воображал себя то Александром Македонским, то Ерусланом Лазаревичем...» — т а м ж е). Такая свойственная детскому сознанию впечатлительность зачастую невозвратно утрачивается, и только натуры художественные ее удерживают, сохраняют и развивают — потому что они сами начинают творить, «сочинять». Так было и с Белинским. «А в доме,— вспоминал он,— там нет ни комнаты, ни места на чердаке, где бы я не читал или не мечтал, или позднее не сочинял...» (7, 2, 450). «В детстве фантазия,— писал он позднее,— есть преобладающая способность и сила души, главный ее деятель и первый посредник между духом ребенка и вне его находящимся миром действительности... Что это доказывает? — потребность бесконечного, предощущения таинства жизни, начало чувства поэзии...» (7, 3, 62).

«Начало чувства поэзии» утверждалось в мальчике Белинском его попытками «сочинять». И он еще учеником чембарского училища писал стихи в классицистическом и сентиментальном роде, даже впал в «стихотворное неистовство», в то же время «без всякого разбору» списывая стихотворения Карамзина, Дмитриева, Сумарокова, Державина, Хераскова, Петрова, Станевича, Богдановича, Невзорова и др. Это было соответствующее русскому XVIII веку овладение внешними признаками поэзии. Скоро, однако, в пестром перечне выделилась самая яркая фигура — Державина, послужившая целым этапом воспитания эстетической интуиции Белинского. Вот как он сам вспоминал этот сложный процесс:

«Я в детстве знал Державина наизусть, и мне трудно было из мира его напряженно торжественной поэзии, бедной содержанием, лишенной всякой художественности, всякой виртуозности, перейти в мир поэзии Пушкина... Для моего детского воображения, поставленного державинскою поэзиею на ходули, поэзия Пушкина казалась слишком простою, слишком кроткою и лишенною всякого полета, всякой возвышенности... Переход от Державина к Жуковскому для меня был очень легок: я тотчас же очаровался этим мистическим миром внутренней, задушевной поэзии, любил ее исключительно; но Державин все-таки оставался

в моем понятии идеалом истинного поэта. Только постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии могло оторвать меня от глубоко вкоренившихся впечатлений детства и довести до сознания тайны, сущности и значения истинной поэзии» (7, 4, 288—289).

Подобные свидетельства (они собраны в упомянутом труде В. С. Нечаевой) позволяют заключить, что еще мальчиком Белинский *практически*, собственными стихотворными попытками освоил русский поэтический опыт XVIII века, его классицистические, сентименталистские и романтические формы — скорее всего, не в строгой исторической последовательности, а в случайном смешении, в котором выделялось влияние то одного, то другого, не всегда отодвигая прежнее.

Знаменателен факт: переход от Державина к Пушкину для Белинского был очень труден, тогда как переход от Державина к Жуковскому «был очень легок». Почему? Белинский объяснил это быстрым развитием Пушкина: «люди нового поколения... заучившие наизусть первые стихи Пушкина», едва успевали «следовать, так сказать, по пятам за его быстрым поэтическим бегом» (7, 4, 311). Но дело было не только в том, чтобы «успевать следовать» за поэтом, а в том прежде всего, что с Пушкина изменился сам характер русского литературного развития: раньше каждый поэт стремился воспроизвести известный ему и избранный им *образец*, теперь же природа поэта изменилась — он должен непрерывно развиваться как поэт, превосходить свои произведения и оставлять их позади,— образцами они могут быть только для эпигонов. Этого долго не понимали и упрекали Пушкина в измене самому себе, в падении таланта и т. д. Не понимал этой закономерности, связывающей реализм в искусстве с поступательным характером общественного развития, и Белинский тех лет: его романтическое мироощущение, расшатав классицистические каноны, только подготовило осмысление им этого закона, а не вывело к нему.

«ДМИТРИЙ КАЛИНИН»

В предисловии автора к «Дмитрию Калинину» декларируется «пламенный энтузиазм» и «животворный восторг», «бескорыстное побуждение выразить этот внутренний мир самого себя», разгадать тайны «чудесной, гармонической беспредельной вселенной», участвует здесь и «порыв к че-

му-то неопределенному, тоска по чем-то неведомом»,— словом, перед нами заявление *романтической* позиции.

В январе 1831 года Белинский писал родителям в Чембар, что они в его драме увидят *многие лица, довольно им известные* (см.: 7, 9, 19), а несколько позднее, когда университетская цензура запретила драму, раскрыл перед ними социальную задачу своего романтизма: «В этом сочинении со всем жаром сердца, пламенеющей любовию к истине, со всем негодованием души, ненавидящей несправедливость,— я в картине довольно живой и верной представил тиранства людей, присвоивших себе гибельное и несправедливое право мучить себе подобных» (7, 9, 22). Впрочем, тут же сохраняется и романтическая мотивировка: «Герой моей драмы есть человек пылкой, с страстями дикими и необузданными; его мысли вольны, поступки бешены — и следствием их была его гибель».

Обычно эта драма оценивается как одно из самых сильных выражений антикрепостнического протеста того времени в России, но признается художественно слабой и потому оставшейся только фактом биографии Белинского. В самом деле, воспринимается она затрудненно, как художественное произведение она не состоялась. Белинский назвал ее драматической повестью,— перед нами действительно смесь драмы с повестью: обильное повествование, обычно дающееся от лица автора, здесь передано действующим лицам, описания их характеров превращены в автохарактеристики, монологи и диалоги распространяются за все пределы сценичности, и т. д. и т. п.,— все это вызывает при чтении досаду. И если это от сознательного смешения в духе романтического пренебрежения жанровой определенностью, то эксперимент никак нельзя признать удачным. Исследователи отмечают также смешение разных стилевых традиций — идущих от Шиллера и французской «неистовой школы», с другой стороны — от фонвизинского «Недоросля» с его колоритной Простаковой, отозвавшейся в фигуре Лесинской. Эти убедительные сопоставления не свидетельствуют о художественной оригинальности. Известно, что сам Белинский уже в 1836 году расценил «Дмитрия Калинина» как «мнимое произведение искусства», а самого себя, его автора, поместил «в забавном ряду литературных рыцарей печального образа» (7, 1, 507).

Все это так. Однако нельзя пройти мимо значения «Дмитрия Калинина» в социальном и художественном развитии Белинского. Он поднялся до просветительского пафоса защиты человека от крепостнического рабства и за-

конов, ограждающих это рабство (восстание *человека*, униженного до *раба*, движет все действие драмы), и тем самым подхватил проблему, ставшую проблемой века, а в более широком смысле — и всего русского освободительного движения. Но насколько Белинский здесь оказался, по верной самооценке, литературным Дон Кихотом, свидетельствует его вера в то, что драма будет пропущена цензурой, увидит свет и даже вытащит его из отчаянной нужды.

По воспоминаниям Н. Аргилландера, Белинский, вернувшись из цензурного комитета, бросился на кровать лицом вниз и невнятно повторял одно: «Пропал, пропал, каторжная работа, каторжная работа!» (13, 102). Такая угроза была тогда вполне реальной, стоило только вспомнить судьбу Полежаева, братьев Критских, сунгуровского кружка... Впоследствии Белинский научился свой социальный протест выражать намеками между строчек, и, конечно, он оставался больше верен своему духовному сыну Дмитрию Калинину, в образ которого вложил много своего, чем «реалисту» Сурскому с его философией терпения (ее, кстати, разделяет Рудина, о терпении говорит и старик Иван; вряд ли права В. С. Нечаева, когда выстраивает некий «демократический лагерь», противопоставленный в драме крепостникам,— см.: 72, 372 и след.). Пафос социального протеста должен был принять у Белинского не только подцензурные формы,— ему еще предстояло созревать до отрицания всей самодержавно-крепостнической системы, а далее — до отрицания всякого угнетения человека человеком.

Художественная форма «неистовой» романтической повести в лицах, казалось, должна была бы соответствовать «донкихотскому» содержанию драмы «Дмитрий Калинин». Но бросается в глаза как раз несоответствие между глубинным социальным конфликтом и романтической формой, снижающей значительность конфликта. Герой ее, по сути дела,— не просто «человек пылкой, с страстями дикими и необузданными»,— доминанта его характера скорее просветительски-протестантская, чем собственно романтическая, но ради «романтизма» он постоянно бросается из крайности в крайность, его романтизм утрирован, а порой и наигран. И это находит объяснение не только в молодости и неопытности автора.

Романтическая форма искусства рубежа XVIII—XIX столетий явилась отражением такого перелома истории, столкновения эпох, когда отстаивающим себя человеком

отвергался одновременно и уходящий строй жизни, и еще неясные, но уже отталкивающие его новые, буржуазные отношения. Чтобы сохранить себя, оставалось устремиться в космические, фантастические пространства, в прошлое или будущее или выстроить идеальный мир своей души. Такой «чистый» романтик *сам* отрешался от мира и противопоставлял действительности, которая объявлялась им *призрачной,*— свой собственный, единственно действительный мир. Формы противопоставления реальности были чрезвычайно разнообразны, но суть оставалась одна: остро субъективный протест против грозящего отчуждения от подлинно человеческого содержания в тот момент, когда сознавшая себя человеком личность духовно освободилась от сословных цепей и только начала обретать это содержание; сопротивляясь этому процессу, личность отвергает и новые, непонятные, не поддающиеся сознанию отношения, интуитивно и эмоционально воспринимаемые как прозаические, низменные, темные силы. Это — сознательное *отрешение* человека от мира, сознательное *самоотторжение* личности от общества и его темных сил. Отсюда сущность романтического характера — испепеляющая *страсть отрицания*, которая подчиняет себе и трансформирует все другие черты, например, человеческое достоинство превращает в необузданный индивидуализм исключительной личности, и т. п. Отсюда и оборотная сторона этой страсти — неизбывная тоска по человечности и ее наиполнейшему выражению — любви, трагедия любви и ненависти. Классическая фигура такого «чистого» романтизма — Байрон. Ни французский, ни тем более немецкий романтизм не дал поэтов и произведений такой классической ясности романтизма. Социальная же ситуация в России, на которую нахлынула волна европейского романтизма, была еще далека от породившего романтизм столкновения эпох, только готовилась к такому перелому истории, для российской ситуации романтизм подходил мало, и потому его формы снижались, мельчали, утрировались или смешивались с другими, самостоятельные поэты их быстро оставляли позади,— русский романтизм в значительнейшей степени стал переходной формой, в определенных отношениях подготовившей реализм.

Белинский поверил в силу романтизма: в ходе работы над драмой не умерял и не снимал ее романтических излишеств, а, наоборот, нагнетал их до предела. И чем больше он это делал, тем больше гибель героя становилась следствием его же «диких и необузданных страстей», «любо-

страстия» его отца и «злонравия» Лесинской с сыновьями, а конфликт героя с крепостничеством как социальным строем отодвигался на второй план, выход к высокой художественности, открытый бессмертным «Горем от ума», для драмы Белинского закрывался. (В этом смысле драма Белинского была далека и от пушкинских «Цыган» и «Евгения Онегина», следы переклички с которыми отмечают исследователи.) Именно в этом выразилась ярче всего мировоззренческая и художественно-эстетическая незрелость Белинского 1830 года, когда создавался «Дмитрий Калинин».

Не будем, однако, упрекать девятнадцатилетнего Белинского за нерасчетливое донкихотство — в нем многое от бескомпромиссной чистой юной души, от возмущения недостойной человека жизнью, от свойственной юности способности удивляться: как люди не видят простой вещи — ведь *стоит только понять* свое безобразие, чтобы тотчас расстаться с ним, восстановить свое человеческое достоинство! Отсюда многочисленные советы и увещевания Белинского живущим не в ладу родителям в письмах к ним, в значительной мере отсюда и поднявшийся до социального пафоса протест в «Дмитрии Калинине».

Когда подобная прекраснодушная позиция отвлеченной нравственности погружается в море житейское, в реальные жизненные связи и отношения, этот юношеский критицизм или вырастает в глубокую социальную критику, или же остается воспоминанием делового человека о своей далекой глупой молодости. Большинство юных романтиков тех времен шло по второму пути. Белинский пошел по первому, но это не значит, что путь был прям и что поиски действенных форм протеста в условиях николаевского деспотизма ничего ему не стоили.

РЕАЛИСТ ИЛИ РОМАНТИК?

Белинскому еще долго казалось, что «Дмитрия Калинина» можно спасти для печати. 15 октября 1832 года, через месяц после исключения из университета и спустя два года после завершения драмы, он писал о ней брату Константину: «...я непременно намерен в свободное время понемногу переделывать ее так, чтобы ее можно было пустить на белый свет. Так как я теперь стал поопытнее, и потому на многие предметы начинаю смотреть с другой точки зрения, нежели прежде, то и надеюсь успеть в своем предприятии» (8, XI, 85—86).

Что значит «поопытнее»? С какой «другой точки зрения» стал смотреть Белинский «на многие предметы»?

В том же письме он признается брату, советуя ему «рассеять волшебный туман мечтаний»: «Ценою многих и жестоких горестных опытов, имеющих самое неблагоприятное влияние как на мою настоящую, так и последующую жизнь, я приобрел некоторую опытность и покороче познакомился с скользким путем жизни... Дорого бы заплатил я за возможность воротить, по крайней мере, *три* года моей прошедшей жизни, чтобы снова начать их, испытанному судьбою и наученному опытом! Есть в жизни такие случаи, от коих зависит счастие или несчастие целой нашей жизни; люди замышляют иногда такие намерения, которые, несмотря на их наружную незначительность, требуют крайней осторожности» (8, XI, 81).

Константину он советовал служить добросовестно, быть исполнительным, не ссориться с начальством, и т. д. Но в приведенном признании есть знаменательные слова, которые Белинский относил скорее всего к самому себе,— о «таких намерениях», которые «требуют крайней осторожности».

В. С. Нечаева, излагая данные об университетских друзьях Белинского — Григорьеве и Петрове, о членах «литературного общества одиннадцатого нумера», замечает, что все они спустя некоторое время отошли от фрондерских настроений, навеянных французской революцией 1830 года, холерными бунтами, польским восстанием 1830—1831 годов, когда в России, по утверждению исследовательницы, созревали некоторые элементы революционной ситуации (см.: 73, 125—126). После взятия Варшавы 27 августа 1831 года, как и после декабристского восстания, возобновилась реакция; Николай мстил за свой страх, расправлялся с поляками, с новгородскими военнопоселенцами, севастопольскими, тамбовскими, петербургскими «бунтовщиками», с кружком Сунгурова (аресты июня — августа 1831 года), с Московским университетом (назначение Голохвастова и Панина). Естественно, что неустойчивые фрондеры слиняли, как это случилось с Погодиным и Никитенко после поражения декабристов; протест уходил внутрь, принимал скрытые формы. К числу немногих протестантов относился и Белинский, до времени затаивший свои «намерения», вдохновленные «Разбойниками» Шиллера и «требовавшие осторожности».

Два года после исключения из университета принесли Белинскому еще немало «жестоких горестных опытов»,

однако отсюда нельзя, на наш взгляд, делать выводы о росте «элементов реализма» в его эстетическом миросозерцании. Такой вывод напрашивается иногда — когда отождествляют реализм с так называемым «верным изображением действительности», с правдивостью вообще. Но никакой художественный метод, даже основанный на уходе в мир фантазии, не может совершенно отрешиться и очиститься от действительности, от изображения ее отдельных «элементов», от использования ее реалий и некоторых существенных сторон в построении даже фантастических или условных картин; больше того, он сам есть отражение определенного типа отношений личности и общества, ответ на социальную реальность. Во всяком художественном методе поэтому найдутся так называемые «элементы реализма» в смысле присутствия действительности; к тому же практика искусства неизбежно выводит художника за узкие принципы художественного метода к столкновению с жизнью, жизнь зачастую вторгается в произведение непрошеной гостьей, приводя в негодование педантов и восхищая поколения читателей. Такое вторжение, однако, тоже далеко не всегда означает торжество реализма как конкретного художественного метода.

П. И. Прозоров, вспоминая университетские годы, называл Белинского «самым ревностным поборником романтизма» из младших студентов (старшие держались классицистических традиций) и в подкрепление отмечал его «необыкновенную горячность в спорах», беспощадное преследование «всего пошлого и фальшивого», «всего, что отзывалось риторикою и литературным староверством» (13, 108—109). Заключать отсюда о «сильном», «еще не осознанном стремлении к реализму» у Белинского-студента, как это сделано В. С. Нечаевой (см.: 73, 99), нет никаких оснований. Ни отдельные сцены из «Дмитрия Калинина», ни впечатление Белинского от «Бориса Годунова» этого не доказывают. Как просветительскому классицизму, так и просветительскому романтизму (к нему естественнее всего отнести драму Белинского) свойственно «верное изображение» той действительности, которая отвергается автором и его положительными героями, резко противостоит идеалу. Естественна поэтому перекличка правдивых сцен «Дмитрия Калинина» с правдивыми сценами «Недоросля», образа Лесинской — с образом Простаковой. Но это еще не реализм в его точном, конкретном смысле.

Совершенно так же восторг Белинского, в конце февраля 1831 года прочитавшего у М. М. Попова пушкинского

«Бориса Годунова», еще не привел его к открытию реализма, тем более не сделал его поборником этого метода. «Тут я увидел большую перемену в Белинском,— сообщал Попов в письме к И. И. Лажечникову.— Ум его возмужал; в замечаниях его проявлялось много истины. Там прочли мы только что вышедшего тогда «Бориса Годунова»... Белинский с удивлением замечал в этой драме верность изображения времени, жизни и людей; чувствовал поэзию в пятистопных безрифменных стихах, которые прежде называл прозаичными, чувствовал поэзию и в самой прозе Пушкина. Особенно поразила его сцена «Корчма на литовской границе»... Белинский выронил книгу, чуть не сломал стула, на котором сидел, и восторженно закричал: «Да, это живые; я видел, я вижу, как он бросился в окно!..» В нем уже проявился тот критический взгляд, который впоследствии руководил им при оценке сочинений Гоголя» (13, 42—43).

Это свидетельство говорит не об озарении идеей реализма. М. М. Попов помнил Белинского по Пензе, когда тот находился еще в «державинском» периоде своего эстетического самовоспитания, потому он и нашел в нем «большую перемену»: перед ним был «ревностный поборник романтизма». «Борис Годунов» вызвал у Белинского *удивление* «верностью изображений», «восторг» от впечатления реальности изображенного. Но вряд ли у него здесь «уже проявился» сознательный взгляд, которым он оценил сочинения Гоголя, даже если иметь в виду статью «О русской повести и повестях г. Гоголя» (сентябрь 1835 года). Пластичность, верность изображения времени, места и людей выдвигалась и романтиками. Вспомним также, что в конце следующего, 1832 года Белинский собирался переделывать «Дмитрия Калинина» применительно к печати (а не к реализму).

Насквозь романтично и представление Белинского о поэте, выраженное им в письме к брату Константину 29 сентября 1831 года, то есть спустя более полугода после встречи с Поповым и чтения драмы Пушкина.

«Чтобы быть поэтом,— писал Белинский, отговаривая брата от стихотворства,— надобно иметь отличные дарования, творческое воображение, творческую душу, чувства пламенные, темперамент горячий, характер раздражительный, пылкий; надобно уметь и мыслить и чувствовать *особенным* образом, видеть *там* много, *где* другие ничего не видят... Ежели в иные минуты тебе захочется покинуть скучный мир действительности и устремиться в очарова-

тельную страну воображения, чтобы созерцать там вечную, беспокровную красоту идеального изящества, то разверни какое-нибудь творение какого-нибудь художника и наслаждайся чистым, святым и безмятежным восторгом» (8, XI, 61). Всем чертам этого образа поэта легко найти соответствия в романтической эстетике, нельзя не вспомнить и «Дмитрия Калинина».

Утрированные черты романтического стиля отмечает В. С. Нечаева в переводах Белинским произведений французских романтиков, к которым он преимущественно обращался: он вносил в перевод повышение эмоционального тона, подчеркивал утверждения и отрицания, усиливал определения двойными эпитетами, распространял предложения, ставил восклицательные знаки и многоточия, всем этим создавая взволнованность речи, но усиливая и риторичность стиля. «Эти отходы от оригинала, конечно, должны быть названы отрицательной стороной переводов Белинского. Они свидетельствуют, что Белинский еще не вполне расстался с риторическим стилем, характеризовавшим тирады Дмитрия Калинина» (73, 227—228),— заключает исследовательница. Если усиливал романтическую риторику, то, конечно, и не думал с ней расставаться.

В эти годы беспощадное преследование «всего пошлого и фальшивого», «всего, что отзывалось риторикою и литературным староверством», прямо предполагало романтический энтузиазм как выражение «творческой души, чувств пламенных, темперамента горячего, характера раздражительного, пылкого» и т. п. Белинский еще не видел изрядной доли фальшивой риторики у рядовых романтиков, больше драпировавшихся в модный романтический плащ, чем поднимавших содержание своего творчества до бескомпромиссного и трагического романтического отрицания мира. Даже когда он заметит эту фальшь и станет ее беспощадно преследовать, из самого этого факта еще нельзя будет сделать вывода о переходе на позиции теории реализма. Белинский, кстати сказать, не «переходил» на такие готовые позиции, кем-то выработанные до него, а сам вырабатывал эти позиции и выработал их всем своим долгим путем поисков, блужданий и теоретических побед. Объявлять его с самого начала поборником реализма — значит игнорировать его великую заслугу перед русской литературой и ее теорией.

Итак, перед созданием «Литературных мечтаний» Белинский был романтик-просветитель. Причем просветитель еще преимущественно старого типа, выдвигающий природного человека и естественное право, безгранично верящий в силу разума, и т.д. Ему еще предстояло решать — по крайней мере для себя — проблемы, поставленные романтизмом.

Белинский прекрасно знал все русские журналы 1820-х — начала 1830-х годов и не прошел мимо печатавшихся там и выходивших отдельными изданиями переводов эстетических сочинений, отрывков из них или изложений немецких и французских романтиков,— таких, как Шеллинг, Аст, Бутервек, Штуцман, Бахман, Фридрих и Август Шлегели, Ансильон, г-жа Сталь, Пикте, Виктор Гюго и др. В спорах о классицизме и романтизме все они отправлялись от мыслей Шиллера в его трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) и так или иначе излагали его взгляды на прошлое и будущее искусства. В русле этих споров находились и русские эстетики времени господства романтизма: А. И. Галич, М. Г. Павлов, Н. А. Полевой, В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, Н. И. Надеждин, С. П. Шевырев, декабристы О. М. Сомов, А. А. Бестужев-Марлинский, К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер.

В этом хоре не всегда согласных между собой участников Белинскому ближе всех был Надеждин. Не по влиянию, которое то утверждалось в литературе, то подвергалось сомнению или полностью оспаривалось, а по широкому исследованию вопроса о романтизме и классике, предпринятому Надеждиным и в университетских лекциях, и в диссертации «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» (1830), и в журнальных выступлениях. Результатом исследования была попытка найти более твердую теорию художественного творчества, чем взвинченная и отвлеченная романтическая: Надеждин отверг односторонность и недостатки классической и романтической поэзии и соответствующих им теоретических построений, а будущее искусства усмотрел в синтезе их лучших сторон, в слиянии классики и романтики в нечто высшее третье.

Не была ли эта мысль о слиянии неким предчувствием и предвосхищением реализма в русской литературе? Если это так, то Белинскому осталось бы всего лишь обосновать

предположение Надеждина теоретически, так сказать, сформулировать теорию реализма. Но как ни соблазнительно такое соображение, Надеждин его не оправдывает.

В диссертации и особенно ясно в речи на торжественном собрании Московского университета 6 июля 1833 года «О современном направлении изящных искусств» (напечатана дважды в том же году, Белинский ее, без сомнения, прекрасно знал) Надеждин выработал схему, по которой поэзия, определяясь духом времени, прошла три формы: первобытную, классическую и романтическую; к первобытной он отнес древнеиндийскую, к классической — древнегреческую и отчасти древнеримскую, к романтической — средневековую, включая Шекспира. Но куда же тогда отнести поэзию XVII—XVIII веков и как расценивать романтизм конца XVIII — начала XIX столетий? Надеждин решил этот вопрос просто: классицистическая поэзия XVII—XVIII веков — это ложное подражание древней классической, а современный романтизм — ложное подражание истинному, средневековому романтизму. «Дух романтической поэзии вытекал непосредственно из духа средневековья,— подводил итоги Надеждин в тезисах диссертации.— Мир, в котором мы живем, коренным образом отличается от средних веков... Восстановление романтической поэзии в наше время невозможно... Поэзия, присвоившая себе ныне имя романтической, является лишь подражанием ей... Пустые подражания романтической поэзии наносят только ущерб нашему времени и позорят его» (70, 253).

Чем же «наше время» отличается «коренным образом» от средних веков?

Вот чем: «Человек, искусившийся в школе кровавых опытов, научился укрощать свою свободу силою самой же свободы и покоряться спасительному игу гражданского устройства, не унижая своего внутреннего достоинства»; в таком «благоустроенном гражданском обществе царствует только свобода, управляемая разумом», а романтическая «непреломимая гордость души, не признающей над собой никакого владычества, именуется ныне мятежничеством, это богатырское удальство, доверяющее всякую прю и тяжбу решению сильной руки, есть разбойничество; эта ненасытимая алчность, посмеевающая правом собственности, носит имя грабительства; эта своенравная покорность своим страстям в настоящие времена причисляется к преступному буйству» (70, 235).

Консервативность Надеждина известна. Нам важно не

констатировать ее наличие в диссертации и других эстетических работах Надеждина, а выяснить и проследить ее действие на его эстетические поиски; к сожалению, они, по сути дела, зашли в тупик. Надеждин, например, следующим образом осмыслил величайшее явление романтизма — творчество Байрона:

«В какую ужасную, бездонную пучину может низвергнуться даже великий гений, попустивший овладеть собою таковому лжеромантическому неистовству,— тому поистине изумительный пример представляет знаменитый Байрон, слава коего оглашает доныне, хотя и неблаговестительно, всю литературную вселенную. Этот дивный муж, с необычайною силою духа, кажется, поставлен в зловещее знамение миру, для указания: что значит сила слепая, не пригвожденная (!) ни к какой тверди, не тяготеющая ни к какому солнцу. Запавши в беспредельную глубь собственного своего бытия и весь поглотившись самим собой, он представляет нам совершеннейший образец того всегубительного эгоизма, который, ярясь на все, грызет самого себя, пока наконец низвергается с шумом в мрачную бездну ничтожества» (70, 238).

Приведем, наконец, еще одно суждение, наверняка кровно задевшее Белинского чуть ли не намеком на него как создателя «Дмитрия Калинина». «Кому неизвестно бешеное сумасшествие, возбужденное некогда Шиллеровыми «Разбойниками?» — риторически вопрошает Надеждин.— Таковыми ли должны быть отличия той высочайшей свободы, которая составляет высочайшее достоинство человека как существа совершенного?» (70, 236).— Мы уже видели, что такое для Надеждина «высочайшая свобода» «благоустроенного гражданского общества». Трудно отделаться от мысли, что Надеждин из гегелевской «Философии права» не лучшие ее выводы применил к николаевской России. Однако виноват здесь, конечно, не Гегель, даже если Надеждин и проштудировал его книгу, что вполне возможно: она появилась в 1821 году.

Надеждин не понимал и не принимал французских революций 1789—1794 и 1830 годов, был противником декабристов и выступил против восставших поляков. И хотя он воспринял идею поступательного движения истории от дикой древности до цивилизации, результат этого развития — «благоустроенное гражданское общество» — для него не расходился и с николаевским деспотизмом. В значительной степени отсюда идет его неприятие просветительского классицизма и протестующего романтизма,— ему

хотелось бы спустить романтизм с неба на землю (или извлечь из преисподней), примирить его с действительностью, с «благоустроенным гражданским обществом», сохранив его «средостремительное» (то есть устремленное внутрь человеческой души) содержание и заставив облечься в прекрасные пластические формы, подобные формам древней классики. «Океан человеческой жизни сам в себе так глубок,— писал он *в этом смысле* в диссертации,— что вдохновению поэтическому представляет самые блистательнейшие лавры бессмертия, не имея нужды погрязать в преисподней пучине адских мраков точно так же, как и залетать на вершины Олимпа» (70, 243).

Отсюда — образцы нового искусства, выставленные Надеждиным: из прошлых — нидерландская школа живописи, из современных — «талант Обера», «дарование Скриба», «кисть Шарле», «перо Бальзака» (70, 372). Но характерно, что *критическое* отношение к изображаемой действительности, такое ясное у Бальзака, Надеждиным не отмечено. «Океан человеческой жизни», «жизнь... во всей полноте человеческой драмы», наконец, известный первый тезис диссертации Надеждина «где жизнь, там — поэзия», взятый им у Шеллинга (на это указал еще Ап. Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»; о том, как этот тезис переосмыслил Белинский, мы скажем в своем месте),— все эти и подобные широковещательные заявления на деле не касаются правдивого *критического* художественного анализа действительности и в значительной степени подчинены ограниченным требованиям *естественности* и *народности*. Естественности — в смысле открытой художником «тайны излагать философию современной истории в мелких сценах домашнего быта» (так интерпретируется творчество Бальзака); народности — в смысле «патриотического одушевления изящных искусств», изображающих в своих произведениях «родное благодатное небо, родную святую землю, родные драгоценные предания, родные обычаи и нравы, родную жизнь, родную славу, родное величие» (70, 372), ибо «ныне каждая нация, подвизающаяся на поприще изящного творчества, хочет любоваться сама собой в искусственных произведениях» (то есть в произведениях искусства.— 70, 373). Словом, из подходящих ему художественных принципов классики и романтизма Надеждин конструировал некое искусство в пределах «естественности» и «народности» в указанном смысле. Оригинален он, однако, здесь не был.

Идею слияния древнего и нового искусства в нечто третье затронул еще Шиллер в упомянутой статье «О наивной и сентиментальной поэзии». На время отвергнутая Фр. Шлегелем и Новалисом, эта идея вновь возникает с 1805 года у Аста, Бутервека, Штуцмана, Бахмана, Авг. Шлегеля, Тика, Ансильона, г-жи Сталь, Пикте, Гюго. О желательности «романтической пластики» писал у нас А. И. Галич еще в 1825 году, о «примирителе классиков и романтиков» мечтал Н. А. Полевой. (Подробнее об этом см. в кн. Н. К. Козмина — 45, с. 134—174.)

Вообще говоря, идея слияния двух изживающих себя противоположных принципов в нечто третье — идея, тогда еще новая, выдвинутая диалектикой Фихте и Шеллинга и подкрепленная натурфилософскими аналогиями с органическим миром и представлениями о наследственности,— в своем крайне абстрактном виде, свойственном построениям этих философов, никак не решала вопроса о закономерностях возникновения новых общественных явлений, в том числе искусства и, в частности, его новых форм. Каждый мыслитель, хватавшийся за эту идею слияния классицизма и романтизма в нечто новое, действовал совершенно произвольно. Один видел решение в слиянии наивного характера с чувствительным, другой — в выражении романтических идей в классической форме, третий — в соединении романтической субъективности с классической объективностью, четвертый — в гармонии духовных и материальных начал, пятый — в гармоническом выражении бесконечного в конечном и т. д. и т. п. Гегель, великий мастер конкретной (в пределах идеализма) диалектики, не принял этой детской игры в понятия (настолько, кстати, живучей, что и у нас в тридцатых — сороковых годах всерьез рассуждали о слиянии реализма и романтизма в социалистический реализм) и заявил в лекциях по эстетике, что новое время освобождает искусство от всех прежних формальных ограничений и в этом смысле выводит его за прежние границы, так что оно теперь непосредственно (помимо мифов и религий) обращается к «глубинам и высотам человеческой души как таковой, общечеловеческому в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях и судьбах» (30, 2, 318). Содержание искусства, по Гегелю, теперь *человеческое*; это, конечно, ничуть не похоже на надеждинский «океан человеческой жизни», который на деле оказывается лужей «мелких сцен домашней жизни».

Таким образом, идея слияния классической поэзии с романтической по сути своей была фантастической мечтой и не выводила к реализму. Она и не могла вывести,— прежде всего потому, что невозможно соединить противоречащие друг другу принципы — традиционного искусства и непрерывно обновляющегося. Романтизм как переломный художественный метод от первого типа искусства ко второму сам по себе явился противоестественным союзом этих двух принципов и поэтому неизбежно разлагался. Подхваченная поздними романтиками идея «слияния» выразила их стремление ускользающий романтический мир и его гипертрофированного героя «укрепить» пластической ощутимостью. Но такое «укрепление» романтизма означало если не его самоликвидацию, то снижение, опускание в быт, «бытовизацию» романтического героя и превращение его в самодовольного и пошлого субъекта.

Вот почему Надеждин, всю журнальную жизнь воевавший против романтизма (а точнее — против его «излишеств») и пытавшийся вырваться из оков романтизма и на романтической философской основе найти результат «благополучного» слияния романтизма с классической поэзией, оставался в пределах его поздней трансформации. Он предлагал «просветить мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера» (70, 369), видел в музыке Вебера соединение идеальности Бетховена с пластичностью Россини (70, 370) и, как упоминалось, выдвигал «талант Обера» за «богатство музыкальной гармонии в частных сценах домашней жизни», дарование Скриба — за то, что он отважился «поэтическую историю сердца» свести с «трагического котурна и заключить ее в трогательнейшие сцены в тесных рамках водевиля»; «кисть Шарле» — за то, что «великолепный эпос человеческой жизни» она «раздробила» на мелкие, легкие очерки, «коих карикатурные гримасы проникнуты глубокой истиной»; наконец, «перо Бальзака» за то, что оно «нашло тайну излагать философию современной истории в мелких сценах домашнего быта» (70, 372). Как бы ни относиться к таким похвалам и рекомендациям, они не означают движения в сторону высокого реализма, ограничиваются кругом довольно поверхностной бытовой «естественности», в пределах которой еще можно было усмотреть «стремление к гармоническому уравнению противоположностей», чтобы выдать это стремление за «общий характер современной жизни», в чем

и состоит, по убеждению Надеждина, «высочайшая истина» (70, 277).

В свое время Н. К. Козмин высказал мысль, что «слияние» классицизма с романтизмом осуществил Вальтер Скотт, а Надеждин, хотя и считал этого любимого писателя «настоящим представителем современного духа творческой деятельности», не узнал в его романах «пресловутого синтеза» романтизма с классицизмом и заменил эту свою проблему идеей синтеза поэзии эпической и лирической (см.: 45, 384).

Но в романах Вальтера Скотта романтизм сочетается не с классицизмом, а с реализмом,— это во-первых. «Реализмом» же Надеждин называл романтизм французской школы во главе с В. Гюго,— эта литература для него — «слишком истинна», «слишком верна нравственному безобразию действительности». А во-вторых, в статье Надеждина о «Рославлеве» вполне последовательно проведена идея синтеза эпического принципа, идущего от *классической* античной эпопеи, с лирическим принципом, идущим от «романтического одушевления», и с драматическим принципом «живой деятельности» — в «полную картину жизни, в ее деятельном развитии», созданную романами Вальтера Скотта, причем тот творил, «строго подчиняясь всем вещественным условиям, но между тем предоставляя себе свободный выбор и устроение занимательных точек зрения», «сообразно с предположенной идеею» (70, 278—279). Такое искусственное построение вокруг исторического романа В. Скотта не спасает идею «слияния» классики и романтизма: в какой же исторической форме искусства не было взаимопроникновения эпического, лирического и драматического начал?

Именно с позиции, так сказать, «гармонического», «естественного» и «правдоподобного» романтизма Надеждин подошел к «Борису Годунову» Пушкина в статье, которая считается положительным отзывом на драму — может быть, по сравнению с теми резкими выпадами против Пушкина, которые позволял себе Никодим Надоумко.

Только на первый взгляд этот отзыв положителен: каждая похвала здесь сопровождается снимающей ее оговоркой, свидетельствующей о непонимании Надеждиным этого произведения Пушкина в целом. «Борис Годунов», в отличие от хроники Шекспира, лишен «сценики», по типу он подходит к «историческим сценам», из каких строятся романы Вальтера Скотта, но тип этот не вполне выдержан; Надеждин не берется утверждать, что Пушкин,

построив образ Бориса на больной совести, «угадал истинную тайну души Борисовой и надлежащим образом понял всю чудесную игру страстей ее» (70, 263); первая сцена — лицемерна, во втором монологе (о совести) слишком жестка последняя черта («...И мальчики кровавые в глазах...»), смерть Бориса — неправдоподобна, прощальная беседа с сыном — слишком длинна и наставительна; сцена в корчме (восхитившая Белинского) — *неправдоподобна* от начала до конца, Пушкин — мастер только на арабески (вроде сцены с юродивым); интерес драмы разделен между Годуновым и Самозванцем так, что второй заслоняет первого; сцена в келье Пимена лишена исторической истины: Пимен рассуждает так, как впору только разве Гердеру; Лжедимитрий до того противоречит себе (разбойник — литературный вития — романтический Дон Кихот перед Мариной у фонтана), что «жалко Пушкина». Одним словом, «Борис Годунов» еще только сдвинулся в сторону «слияния» романтизма с классикой в некое «неэклектическое» целое, но далеко не дошел до надеждинского идеала.

Справедливости ради надо сказать, что другие отзывы на «Бориса Годунова» были, за немногими исключениями, просто отрицательными, так что «оговорочная» статья Надеждина, приглашающая Пушкина идти дальше по пути «слияния», воспринималась как положительная. Но не случайно Надеждин после, когда стало ясно, что Пушкин шел не по этому, а по своему творческому пути, отрицательно оценил новые произведения поэта.

Для Надеждина характерны две основные черты: во-первых, он сторонник постепенного прогресса силами просвещения при существующей монархической системе и в этом смысле сторонник *примирения* литературы (особенно бунтующей, романтической) с действительностью (правда, в его статьях 1834—1836 годов выражено недовольство отсталостью страны и медленностью культурного прогресса); во-вторых, он почти до конца 1836 года, то есть до запрещения «Телескопа»,— последовательный сторонник «философской критики», стремившейся наложить философскую, преимущественно шеллингианскую, схему на развитие литературы: отсюда вытекала его теория «слияния», отсюда и его неприятие непонятного пути Пушкина — не к «слиянию», а к реализму, отсюда похвалы повестям Марлинского, и т. д.; его умозрительные попытки преодолеть романтизм на основе романтической философии не могли, конечно, увенчаться успехом.

Такое умеренное просветительство и такие умозритель-

ные рекомендации литературе никак не устраивали молодого, рвущегося в бой и чувствующего в себе растущую эстетическую интуицию Белинского. Однако Надеждин, в позитивной или негативной форме, но больше всех познакомил его с проблемами, поставленными романтизмом, толкнул его к самостоятельным размышлениям (до Надеждина русские эстетики — романтики наравне с классицистами — декларировали свои «истины» без всякой аргументации).

Романтизм — это целое миросозерцание, резко отталкивающееся и от традиционных, и от новых решений всех жизненных проблем, и в этом смысле легче было бы сказать, какие вопросы романтизм по-своему не поставил. Однако среди множества оригинально поставленных проблем (у иенских романтиков Н. Я. Берковский нашел их несколько десятков; см.: 20, 17—166) сами собою выделяются главные, а Ю. В. Манн счел самой главной названную им проблемой отчуждения (см.: 65, 120—131). Мы остановимся, кроме главной, на некоторых непосредственно вытекающих из нее и не претендуем на полноту освещения этого сложнейшего предмета. Отметим также, что не всегда именно романтики *впервые* ставили эти вопросы,— чаще всего им принадлежит наиболее острая, парадоксальная их постановка, и это понятно: они отвечали на столкновение сил истории, характер которых чувствовался и до катаклизма.

Какие же проблемы выдвинул романтизм?

Известно, что русские народники 1870-х годов поставили вопрос о капитализме в России. Они были экономическими романтиками, а соответствующей им фигурой на Западе был швейцарский мелкобуржуазный экономист Симонд де Сисмонди (его главный труд вышел в 1819 и затем в 1827 году). Анализируя его взгляды, В. И. Ленин в работе «К характеристике экономического романтизма» приходит к следующим выводам: 1) Сисмонди слова «капитализм» не знает, обозначает его описательно (торговое богатство, крупное предпринимательство в промышленности и земледелии); тем не менее его заслуга в том, что он указывает противоречия капитализма, подчеркивает процесс разорения мелкого производителя; 2) он смотрит на мелкое производство как на естественный строй, восстает против крупного капитала, экономическую «механику» которого не понимает, и потому ограничивается сентиментальной критикой капитализма с точки зрения мелкого буржуа; 3) западноевропейские романтики начала XIX века *впервые*

указывали на противоречия капитализма, когда еще не было научного анализа этих противоречий, тогда как русские народники ставили вопрос о капитализме как уже открытом наукой общественно-экономическом строе (см.: 2, 2, с. 125, 129, 192, 193, 198).

Конечно, неправомерно было бы переносить эту характеристику *экономического* романтизма на весь романтизм как на общекультурное явление, тем более — на романтизм художественный. Каждая форма общественного сознания в таком широком явлении находит, при общих чертах, свои особенности в предмете, в той сфере действительности, которую отражает; поэтому можно говорить и о философском романтизме, например. Если романтическое неприятие *экономических* отношений капитализма имеет своим источником точную социальную среду и ее интересы — мелкую буржуазию, мелкотоварное крестьянское производство и т. п., то этого никак нельзя сказать об искусстве. Социальный источник романтизма в искусстве — не узкоклассовые (в данном случае мелкобуржуазные) интересы, а процесс отчуждения человека от человеческой, в первую очередь творческой, сущности, насаждаемый в качестве принудительного закона капиталистическим развитием со слепой и безличной беспощадностью. Так или иначе это касается всех классов двинувшегося по этому пути общества, касается каждой личности, сознавшей свое человеческое достоинство,— отсюда такая повсеместная и высокая волна романтизма в искусстве, прокатившаяся по всем цивилизованным странам. С другой стороны, критика отчуждения сопровождалась в искусстве полным непониманием противоречий капиталистического прогресса — развития ценой отчуждения, роста общественного богатства за счет духовного обеднения человека, умножения капиталов и нищеты. Поэтому романтическая критика действительности искусством носила не просто сентиментальный характер (то есть характер эмоционального отталкивания и ламентаций), а характер *отречения, самоотторжения* от неприемлемого мира и *сотворения* мира другого, воображаемого, в котором человеческая личность могла бы полностью и свободно проявить себя.

Таким образом, первая и важнейшая проблема, поставленная романтизмом в искусстве,— это проблема надвигающегося отчуждения человека от всех возможностей его развития, новым же (капиталистическим) строем порождаемых. Естественно, что ни позой разочарования, ни

объявлением этого враждебного человеку и искусству мира призрачным, ни взвинченным до всесветного бунта эмоциональным протестом, ни созданием фантастических или утопических миров проблема решена быть не могла, романтизм в искусстве должен был очень скоро исчерпать себя и опуститься до самоэпигонства, до своей довольно жалкой оборотной бытовой стороны, в то же время передав эстафету в решении поставленных вопросов реализму и тем подготовив его.

Вторая проблема, поставленная романтизмом в искусстве в связи с первой, с ощущением ускользающих возможностей творческого самопроявления человека, только что освободившегося от сословной регламентации и поднявшегося до сознания своих прав на свободу,— проблема творчества как сущности человеческой жизнедеятельности. Если первая проблема соприкасалась с характером экономических отношений нового, буржуазного строя, то эта имеет тесные связи с философским осмыслением начавшегося освоения природы, подчинения ее промышленности (век XIX называли веком «индустриальным» с самого его начала). Человек стал активно творить свой мир. Это отразилось в критике метафизического эмпиризма, в движении от критицизма Канта к принципу Фихте — творческому порождению всего мира из «Я», из субъекта, к системе трансцендентального идеализма Шеллинга, главной заботой которого было вывести из диалектики духа природу, общество и мышление, венцом которого он (правда, на время) поставил искусство как высший вид творчества, самопорождения и самопознания человека. Романтики — отчасти вслед за Фихте и Шеллингом, отчасти самостоятельно — поставили проблему творчества, но тоже извращенно, идеалистически перевернув действительный процесс созидания и абсолютизировав творчество *гения* — поэта, художника, демиурга своего, *действительного* мира в противоположность *призрачной* обыденности. Но вопрос возник и требовал решения: старая теория *подражания природе* не раскрывала творческого процесса в искусстве, а романтическая отрывала творчество от труда, творческую фантазию от простого воображения, творческую интуицию от логического познания.

К проблемам, затронутым романтизмом, не решенным им и настоятельно требовавшим решения, относится и проблема национального своеобразия. Буржуазное развитие выдвинуло вопросы истоков и путей развития национальных культур,— романтизм подхватил их и, после концеп-

ций Руссо, Гердера, Вико и др., дал им свою интерпретацию и внес свой вклад в собирание и сохранение национальных культурных памятников и традиций (сборники фольклора и т. д.). Романтики предлагали свои, порой очень разные, схемы всемирной истории. Но чаще всего они (особенно немецкие) связывали исторические эпохи со сменой религий — античного многобожия христианством, и потому их решения упирались в утопические планы реставрации очищенной или даже доведенной до мистицизма религиозности. Проблема взаимоотношения всемирного и национального развития и после романтиков оставалась открытой.

Совершенно так же фигура романтического героя — исключительной личности, охваченной страстью отрицания бесчеловечного мира и трагической потребностью любви и человечности,— не была реальным решением проблемы подлинного героя этой переломной эпохи. Трагедия этого героя — не только в его жизненном поражении, но прежде всего в его опустошенности — оборотной стороне социального отчуждения: отрешаясь от мира во имя человечности и сохранения человека в себе, романтический герой сам опустошается, его человеческие качества превращаются в свою противоположность. Даже в революцию романтик вносил вместе со своими иллюзиями больше авантюризма при подъеме и разочарования и разброда при неудачах, чем подлинно революционного сознания и дела.

В русских условиях проблемы, поставленные романтизмом, приобретали свои особенности. Россия тогда на буржуазную революцию смотрела только со стороны — декабристы свой заговор сумели вывести лишь на Сенатскую площадь и так и не повернули против дворца, не превратили в народное восстание. Романтический протест устремлялся против открытого самодержавного и крепостнического насилия над личностью, а не против знакомого понаслышке буржуазного отчуждения; романтический конфликт редко выходил за пределы столкновения героя со *светским обществом* или с *тиранией* помещика, то есть носил характер столкновения с личностями, а не с безличной неуловимой и обезличивающей силой. Русский романтизм поэтому не достигал байроновской высоты всесветного отрицания («Время Чильд-Гарольдов, слава богу, еще не настало для нашего отечества: молодая Россия не участвовала в жизни западных государств» (44, 52),— писал Иван Киреевский в статье 1828 года о Пушкине), ему

чужды были и немецкие мистические формы отречения от филистерской обыденности (повести Н. Полевого, написанные в этом духе, не укрепились на русской почве). Самый высокий взлет русского романтизма — лермонтовский «Демон» — не случайно получил у его автора и реалистический вариант, настолько природа русского романтизма была далека от романтизма в его классическом виде.

Проблема творчества в русском романтизме не поднималась в заоблачные выси миротворчества, противостоящего «призрачной действительности», а осталась в пределах искусства и ограничилась мотивом свободы художника от насилия личной власти и светской черни. Романтический герой так несвойствен и русским салонам, и русским лесам и равнинам, что свой романтизм он привозит из Геттингена либо отправляется за ним в прибалтийское средневековье, в древний Новгород, на Кавказ, а дома ограничивается «любомудрыми» размышлениями на романтические темы.

Отсюда, впрочем, не следует того, чтобы русский романтизм не подготовил в определенных отношениях реализма в русской литературе — и прежде всего постановкой важнейшей для русской литературы проблемы — ее собственного возникновения и развития как вполне *художественной* и *самостоятельной* поэзии, отвечающей на вопросы последекабристской действительности. Логика теорий классицизма не требовала постановки такой проблемы — там была другая: как сравняться с европейскими образцами? Вопрос о национально-культурном своеобразии и художественной силе искусства прямо вытекал из подъема русского национального сознания после 1812 года.

До сих пор не было сомнений: у нас есть свои лирики, свои эпики, свои трагики и комики, у нас процветает своя литература не хуже всякой другой. Романтики первые усомнились в этом: полно, да есть ли у нас своя, наша, нами созданная оригинальная литература? Известно, что этот вопрос несколько раз эхом отдавался у разных авторов после прогремевших среди классицистического самодовольства слов А. А. Бестужева в его «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов»: «у нас есть критика и нет литературы» (58, 69). Конкретный смысл этих слов ясен из следующего рассуждения: «...нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки.

Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски? Бог весть!.. Оглядываясь назад, можно век назади остаться, ибо время с каждой минутой разводит нас с образцами. Притом все образцовые дарования носят на себе отпечаток не только народа, но века и места, где жили они, следовательно, подражать им рабски в других обстоятельствах — невозможно и неуместно. Творения знаменитых писателей должны быть только мерою достоинства наших творений» (58, 72—73).

Проблема ставится, как видим, сознательно и четко: у нас нет самостоятельной, оригинальной литературы (подражание *в принципе* обрекает на отставание и эпигонство), великие произведения — не образцы для подражания, а «мера достоинства наших творений», то есть русская литература должна подняться на уровень художественности. Эти две задачи — обрести самостоятельность и стать художественной — сознавались как двуединая проблема возникновения русской национальной литературы, входящей в семью великих литератур человечества.

В сущности та же мысль свойственна и И. В. Киреевскому в его «Обозрении русской словесности 1829 года». Пока он рассматривал «словесность нашу в отношении к ней самой», ее существование не вызывало в нем сомнений, но стоило ему посмотреть на нее «в отношении к словесностям других государств», как пришлось признать, что «у нас еще нет полного отражения умственной жизни народа, у нас еще нет литературы» (44, 77—78).

На теоретическую постановку этой двуединой задачи, однако, не сумела ответить художественная практика русских романтиков. «Демон», «Мцыри», высокая романтическая лирика — все это появилось уже после дискредитации и спада собственно романтической волны в русской литературе. Сами теоретики затруднялись ясно определить художественные критерии и выдвигали вместо поверженных кумиров классицизма подчас не более достойные имена: наряду с Пушкиным называли Кукольника, рядом с Баратынским — Сенковского и т. д. (см.: 66, 613). Но дело не только в ошибках критиков, а прежде всего в самой литературе. Конечно, не Сенковский и Кукольник здесь уместны, но ведь *романтические* произведения Пушкина и Баратынского не знаменуют собой рождения великой русской литературы, не определяют пути ее развития, не поднимаются до уровня национального вклада в мировую литературу. Рождение литературы русской надо было увидеть в начале русского реализма в произведениях Пушкина. Это

далось далеко не сразу. Характерны в этом смысле впечатления того же Ивана Киреевского.

В упомянутой статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» он прослеживает рост самостоятельности, «самобытности» поэта, развитие его до периода «русско-пушкинского» после «итальянско-французского» и «байронического», отмечает совершенное несходство «пустого» Онегина с Чайльд-Гарольдом и с байроническим героем вообще, для которого характерен «преизбыток внутренних сил» и «гордое презрение к человечеству», подчеркивает оригинальность образов Ленского, Татьяны, Ольги, картин деревни, Петербурга, зимы и т. д.— вплоть до чего-то «невыразимого, понятного лишь русскому сердцу», чем проникнут «роман в стихах» и чем «дышат мелодии русских песен». В следующем году, в «Обозрении русской словесности 1829 года», Киреевский выдвигает мысль об *уважении к действительности* как «средоточии той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы», но заканчивает статью, как мы видели, словами о том, что «у нас еще нет литературы», а есть только «Надежда и Мысль о великом назначении нашего отечества» — залог и будущей литературы (44, 78).

В определенной мере мешало Киреевскому «любомудрие», шеллингианская трактовка самого понятия действительности («Философия, сомкнувши круг своего развития сознанием тожества ума и бытия, устремила всю деятельность на применение умозрений к действительности» — 44, 60). Но главной причиной оставался преходящий характер романтизма в целом и исторически обусловленная, особенно после трагедии декабристов, слабость русского романтизма. Ни теории слияния романтизма с классикой, ни тем более мистицизм, ни зарождение идеи национальной исключительности — ничто не могло помочь романтикам поддержать и спасти романтизм как художественную реальность, и, конечно, чем дальше они шли по любому из этих путей, тем меньше у них было возможностей увидеть начало широкого пути развития русской реалистической литературы в странных — с их точки зрения — вялых, прозаических и подчас «пустых» произведениях Пушкина. Они укоряли поэта в измене самому себе, но тот, начиная с «Кавказского пленника», все больше отдалялся от своего романтического героя и наконец представил его реальную русскую трансформацию в таком убедительном образе, который еще до дуэли, самим своим появлением убил прекраснодушный «геттингенский» романтизм.

С конца сентября до конца декабря 1834 года в надеждинской «Молве» десятью короткими частями печаталось первое крупное литературно-критическое выступление молодого Белинского. Оно сразу же обратило на себя всеобщее внимание. Его заметил Пушкин, Лажечников спрашивал, чьи это «такие бойкие, умные мечтанья», И. Панаева поразила прямота характера автора, юношеская мощь в слове и глубокое эстетическое чувство, Ап. Григорьев свидетельствовал, что в глазах тогдашней молодежи Белинский сразу стал во главе сознательного литературно-критического движения... Все это известно.

Свежесть, непривычность, новизна этого выступления бросались в глаза, привлекают и до сих пор. Никто так открыто, доверительно и вместе требовательно не разговаривал с тогдашним читателем, подчас сиятельным и чиновным, обращаясь к его уму и эстетическому чувству помимо всяких рангов. Со стороны же своего содержания эти статьи — поток, прорвавший плотину и неудержимо смывающий весь старый хлам. Как должны были взбеситься всяческие староверы, да и недавние энтузиасты битвы за романтизм, не говоря уже о «торговых» литераторах! «*Да, у нас нет литературы!*» «Не буду толковать даже и о блаженной памяти *классицизме* и *романтизме*: вечная им память!» «Какие же гении *Смирдинского* периода словесности?» — Греч, Сенковский, Булгарин и иже с ними. «Что сказать о них? Удивляюсь, благоговею — и безмолвствую!»

В чем же, помимо свежести впечатления, новизна, или, говоря ученым словом, новаторство Белинского в этом первом выступлении?

Во всех современных нам комментариях к «Литературным мечтаниям» неизменно указывается, что сам по себе тезис «у нас нет литературы» не нов — звучал у Бестужева, Веневитинова, Ивана Киреевского, Надеждина. Мы видели, что этот тезис был *романтической* постановкой вопроса о русской самобытной художественной литературе. Эстетикам, впрочем, не было известно, *какая* литература по художественному методу и направлению может стать в России самобытной и художественной. Теории «слияния» романтизма с классицизмом, как говорилось, помочь тут ничем не могли. Ощущение художественной *неистинности* русского романтизма рождало идею некоего *истинного романтизма*, промелькнувшую даже у Пушкина (см.: 82,

VII, 73), но и эта идея не решала вопроса. Разочарование в русском романтизме, бессильном ввести русскую литературу в семью литератур мировых, должно было теоретическую мысль подтолкнуть к выходу из романтического ирреального мира в действительность, как бы горька она и прозаична ни была. И такие призывы произносятся — и Киреевским, и Надеждиным.

Современные нам исследователи усматривают в таких призывах, в теории «слияния» и т. п.— движение к реализму, чуть ли не утверждение его. С этой точки зрения «Литературные мечтания» естественно считать первым манифестом русского реализма. «Идеей реализма в искусстве Белинский начинает свой творческий путь, концепцией реализма он его кончает» (49, 5),— писал в 1941 году А. Лаврецкий. И хотя А. Лаврецкий отмечает, что «реалистическая идея явилась еще в пышном шеллингианском облачении», что «идеалистическое обоснование реалистических идей не могло не привести Белинского к глубоким противоречиям в его эстетике и критической практике», статью его он считает «в известной мере программной» (49, 5, 7, 8).

Не будем рассматривать подобные оценки,— достаточно упомянуть, что М. Я. Поляков в книге «Белинский в Москве» выразил крайнюю в этом смысле идею — будто в «Литературных мечтаниях» Белинский своей мыслью о целостности воспроизведения жизни в искусстве приближается к формуле реализма Энгельса. Перед такой идеей меркнут более осторожные соображения. Но далеко не везде, где идет речь о материи — там и материализм или элементы, зачатки материализма; совершенно так же далеко не везде, где говорится о реальности или действительности — там и реализм или элементы и зачатки реализма, а где односторонности Шиллера предпочитается многосторонность Шекспира, там перед нами энгельсовское понимание реализма задолго до самого Энгельса [1].

Научное понятие не возникает вдруг, а иногда так и остается описательным. Это ясно уже из неопределенности понятия романтизма: такого разнобоя, кажется, еще не было в историографии искусства. Мы видели, что Надеж-

[1] В книге «Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха» (1960, с. 530) М. Я. Поляков перенес это «совпадение» Белинского с Энгельсом из 1834 в последние годы деятельности критика, но от этого сопоставление не стало убедительнее: слова могут совпадать и при очень и очень разном объеме их содержания.

дин, например, истинно романтической считал литературу средних веков до Шекспира включительно, а когда строил теорию «слияния», то «сливаться» должен был не «настоящий» средневековый романтизм, а современный ему «лжеромантизм», и не с древней классикой, а с «лжеклассицизмом» (реставрацию древней классики и средневекового романтизма с их мифологией Надеждин считал — и справедливо — делом невозможным и вредным, хотя и мечтал соединить Шекспира с Гомером).

Не менее сложно было с реализмом — художественным методом и направлением, не получившим имени и еще долго развивавшимся безыменно, так что у Белинского слово *реализм* в литературно-эстетическом значении (как и в других значениях) не встречается совсем, как это указано Ю. С. Сорокиным (см.: 94).

Но дело здесь не только в названии понятия, а именно в самом понятии — единстве всех определений предмета, к которому данное понятие относится. Если такого единства нет, то нет и полного понятия, а есть лишь односторонние обозначения предмета, который еще *не понят*, понятие которого еще не выработалось развитием его познания. Вот почему по ее существу несостоятельна приведенная формула А. Лаврецкого: Белинский начал *идеей* реализма, а кончил его *концепцией*. *Идея* реализма — это нечто большее, чем *понятие* реализма,— это уже единство понятия и реальности, когда понятию найдена идеальная мера его осуществления и осталось только реализовать ее в действительности,— все это А. Лаврецкий, знаток философии Гегеля, прекрасно знал. Белинский в начале пути был неизмеримо далек от такого проектирования реализма, как, впрочем, и в конце его. Вся трудность и важность его пути в том состоит, что он шел к познанию развивающегося на его глазах творчества Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, Кольцова и других писателей-реалистов, он открывал для себя отдельные предпосылки и стороны этого нового, незнакомого ему явления, стремился понять его в целом, со свойственным ему энтузиазмом ободряя и поддерживая писателей. Ему и в голову не приходила такая «конструктивистская» мысль, что он может подать литературе «идею» реализма и внедрить в нее в конце концов «концепцию» реализма в полном виде.

Но, прежде чем приступить к анализу «Литературных мечтаний», нам надо ответить на некоторые вопросы самим себе.

Прежде всего, не является ли само понятие *художе-*

ственного метода досужей выдумкой каких-либо теоретиков, отошедших в прошлое, скажем, рапповцев, распространявших диалектический метод на искусство? А значительно позже, в 1956 году, на дискуссии о реализме, разве не было выражено — правда, одинокое — мнение, что художественного метода вообще нет? Совсем недавно такие толки возобновились, и требуется решение вопроса по существу.

На самом деле о методах познания и творчества заговорили первые не рапповцы — о нем спорили еще Гераклит и софисты, Платон и Аристотель. Если искусство принадлежит к широкой области *познания*, то оно не может обойтись без *метода познания*. Если искусство есть вместе с тем и *творчество*, то его метод должен быть и *методом творчества*, создания художественного произведения.

Соотношение этих двух противоположных свойств художественного метода — не сочетание или твердое разделение функций вроде того, что познавательная сторона относится к предмету, а творческая — к создаваемой форме. Такой подход неизбежен, когда предметом искусства считают *всю действительность*, то есть отвергают специфичность предмета искусства в принципе и видят ее только в форме. Тогда и приходят к двум вечным методам — реализму и антиреализму, то есть утверждению или отрицанию действительности как предмета изображения. От этой схемы не спасают и формалистические теории — они только выворачивают наизнанку то же самое соотношение.

Из критики теории «реализма — антиреализма» вполне логически и вытекал вывод о ложности самого понятия художественного метода. Но растерянность перед ложной теорией и ложным выводом из нее никак не может закрыть проблему. Только тогда, когда мы признáем *особенности* всех сторон искусства — и его предмета, и социального содержания, и образной формы,— нам откроется живóе движение художественных методов в их борьбе и смене, а вместе с тем сформируется и само понятие художественного метода.

Предмет искусства (мы об этом говорили во «Введении») — человек в его внутренней и внешней жизни в обществе. Он не поддается научным методам познания, искусство проникает в него через жизненный опыт художника и взаимодействие этого опыта с жизненным опытом читателя по принципу вероятности или невероятности изображенного. Этот принцип предполагает творческое воссоздание вероятного или невероятного героя в таких

же обстоятельствах, и уже в этом состоит диалектическое взаимодействие познания и творчества. Герой, как писал еще Аристотель, изображается или лучше, или хуже обычных людей, или же обычным, то есть творческое воспроизведение человека может быть идеализированным, правдивым или искаженным. И это не только найденное соотношение с правдой, это и соотношение с реальной красотой человека данного времени и места — красотой, которая осознается в общественном идеале человека. Значит, диалектика познания и творчества в искусстве — это и диалектика отношений реального человека с его социальной возможностью или невозможностью стать прекрасным человеком, а в сознании художника — соотношение изображаемого характера с идеалом. В способе проникновения в эту диалектику отношений реальных типов людей с мерой человеческого в человеке, с реальной для данного общества красотой человека и состоит *сущность* художественного метода. Формальные особенности — *явление* этой сущности, они участвуют в практическом создании метода постольку, поскольку выражают эту сущность. Опуская эту сущность, мы всегда рискуем возвести в признаки художественного метода менее значительные особенности формы, например стилевые.

Посмотрим с этой точки зрения на реализм.

Принятая у нас формула реализма — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах (см.: 1, 37, 35)[1] — подвергалась всевозможным толкованиям, но за ее буквальные пределы выходили редко ко всей мысли Энгельса. Между тем Энгельс на примере Бальзака называет и раскрывает еще один существенный признак реализма — беспощадно правдивое отношение пи-

[1] Г. Н. Поспелов в цитировавшейся книге придерживается старого перевода этого определения: «Вот точный перевод этого краткого определения, в котором оно и появилось тогда во втором томе «Литературного наследства»: «На мой взгляд, реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах»...» (81, 118). Так как Г. Н. Поспелов различает правдивость как истинность и правдивость как соответствие прогрессивности, то для него вольные выражения этого перевода принципиальны, но и они не подкрепляют его теории типизации обезличенных прогрессивных и реакционных «характерностей» искусством. Приведем оригинал: «Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances» (6, 103). Речь здесь идет именно о правдивости и правдивом воспроизведении в смысле соответствия действительным характерам в действительных обстоятельствах.

сателя к своим героям с точки зрения того, каким является *настоящий человек* его времени, и это вопреки своим классовым симпатиям («излюбленные аристократы»). Вопреки своему аристократическому идеалу Бальзак *ищет* настоящих *людей* будущего и находит их среди республиканцев,— вот что говорит Энгельс, соавтор марксистской теории классовой борьбы. А мы до сих пор стесняемся признаться в том, что мы — люди и хотим стать ими вполне, освободившись от «родимых пятен» классового общества. Энгельс фактически говорит о мере человеческого в человеке, о красоте реальных людей,— именно эта мера, красота человека данного времени и места, служит критерием изображения в реализме, без этого никакого реализма нет, а есть подделка под него — реалистическая форма, наполненная каким-то другим социальным содержанием. Энгельс, конечно, включал этот критерий в понятие правдивости изображения,— он не выделял из понятия правдивости ни сомнительной либеральной правды-прогрессивности, ни умилительной патриархальной правды-справедливости,— он знал цену им обеим. Для него, вне сомнений, классовые и иные отношения человека и общества немыслимы вне их человеческого смысла, вне уровня самоосуществления человека и человечества. Мы — для ясности — можем выделить эту сторону и включить ее в определение: реализм есть, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах, причем характеры должны быть правдиво соотнесены с «настоящими людьми» данного времени и общества.

Когда игнорируется критерий объективной красоты человека, то обычно полагают, что противоречие у Бальзака и у всех реалистов в подобных случаях — или между мировоззрением и методом, или между политическими взглядами и эстетическим идеалом. Но у Энгельса нет ни того, ни другого противопоставления: республиканизм — такое же политическое определение, как и аристократизм, искать *людей* можно среди тех и других, можно находить «настоящих людей» и среди аристократов, но как «типичные характеры в типичных обстоятельствах» — они именно в среде республиканцев, там и находит их писатель-реалист, а если пытается изобразить в другой среде, у него объективно получается «белая ворона» своего класса либо просто ложь. Речь идет, следовательно, о противоречии между *идеалом*, навязанным писателю его социальной позицией, и *действительно* прекрасным человеком его вре-

мени и страны, то есть об отражении противоречия между античеловечным обществом и человеком. В этом противоречии побеждает объективная мера человека, которая познается художником, а субъективный идеал отходит на второй план, если не исчезает совсем,— вот что Энгельс называл «победой реализма»; поэтому у Бальзака симпатичные ему аристократы как бы сопоставляются с «настоящими людьми» и изображаются «не заслуживающими лучшей участи». Энгельсу чужда трактовка этого противоречия и с чисто профессиональной точки зрения, как это, например, встречаем у Тургенева: «...точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если истина не совпадает с его собственными симпатиями» («По поводу «Отцов и детей»). Марксизму чужда схема вульгаризаторов «класс — идеология — ее художественное воплощение», для него *люди* делятся на классы, и возникает отношение *людей* как междуклассовое отношение, оно отражается на противоречивости всех идей — и политических, и нравственных, и эстетических. Упрощенная мысль не находит лучшего выхода, как противопоставить мировоззрению — метод, творящий чудеса, или идеям политическим (стало быть, классовым) — идеи эстетические (выходит, внеклассовые?) и таким образом как-то преодолеть несложное представление о социальной структуре. Но на деле получается путаница.

Теперь можно представить себе, как далек Белинский от Энгельса в понимании художественного явления, названного реализмом.

Конечно, Белинский не обошелся — да и не мог, говоря об искусстве, обойтись — без отдельных сторон своеобразного взаимодействия компонентов художественно-творческого процесса, из которого возникает реалистический метод, но они были у него именно отдельными сторонами, а не методообразующими факторами. Другими словами, никакой сознательной цели открыть реализм у Белинского не было, вопреки утверждениям А. Лаврецкого, будто с самого начала у Белинского «всегда сквозь идеалистическую терминологию и романтическую фразеологию пробивается... тенденция к реализму и народности», так что он «*всегда* был реалистом» (50, 8—9, 13). Это сакраментальное «всегда», подчеркнутое самим автором (раз речь о Белинском, то он *всегда* реалист, материалист, революционер, социалист и т. д.), опрокидывается уже тем, что в своей периодизации русской литературы Белинский, по-своему

переосмыслив Киреевского и Надеждина, после классицизма выделил карамзинский период, затем пушкинский, а после него — период *народности* (вместо ожидаемого исследователями периода реализма). Как и Надеждин, Белинский, не подозревая этого, ушел от проблемы художественного направления и соответствующего ему художественного метода, а тот факт, что всю известную ему творческую деятельность Пушкина он отнес в прошлое — в период споров романтизма с классицизмом,— свидетельствует о том, что пушкинский реализм он просто не воспринял как именно реализм. Когда он, как мы уже приводили, впоследствии писал: «Только постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии могло оторвать меня от глубоко вкоренившихся впечатлений детства и довести до сознания тайны, сущности и значения истинной поэзии» (7, 4, 289),— то он очень точно выразил пафос, с которым он начинал,— пафос эстетического восприятия и теоретического осмысления именно *истинной поэзии.* В этом и состоит смысл, значение и особенность первого крупного выступления Белинского.

«Литературные мечтания», как говорилось,— это поток накопившихся знаний и размышлений Белинского о русской литературе, о ее судьбе. Но стихийный поток направлялся, и направлялся не идеей реализма, а пафосом *истинной поэзии.* Не в том дело для Белинского, чтобы заявить: у нас нет литературы оригинальной, самобытной (Бестужев, И. Киреевский), или же литературы как результата слияния романтизма с классицизмом (Надеждин), или вообще какой-либо теоретически запланированной литературы (скажем, реалистической). Дело в том, что у нас нет литературы как *искусства*, как *истинной поэзии.*

Но что такое *истинная поэзия*? — Каждый воспринимает и понимает ее в объеме развития своего эстетического, художественного чувства. Вспомним: было время, когда мальчику Белинскому стихи Державина казались «возвышеннее» и потому прекраснее стихов Пушкина, потом он «очаровался» мистическим миром поэзии Жуковского (а Державин все-таки оставался идеалом истинного поэта), наконец, он стал «ревностным поборником романтизма» в смысле просветительского романтизма «Дмитрия Калинина». На какой стадии находится Белинский с этой эмоционально-эстетической, эмоционально-художественной стороны в «Литературных мечтаниях»?

Самый точный ответ на этот вопрос — имена писателей

еще не существующей русской литературы: «Державин, Пушкин, Крылов и Грибоедов — вот все ее представители; других покуда нет и не ищите их. Но могут ли составить целую литературу четыре человека, являвшиеся не в одно время? И притом разве они были не случайными явлениями?» (7, 1, 124).

С принятой у нас точки зрения эти четыре имени представляют разные методы и направления: Державин и Крылов вырастают из традиции классицизма, отчасти и Грибоедов, в основном реалист; Пушкин отходит от романтизма и становится творцом русского художественного реализма. Белинский, в середине статьи касавшийся классицизма, романтизма и народности, теперь, подводя итоги, совершенно их игнорирует,— для него важен тот *уровень художественности*, та *истинная поэзия*, которые только и могут положить начало русской литературе. И вот здесь-то и обнаруживается, что он еще не был готов к решению этой проблемы.

В «Литературных мечтаниях» Белинский уверен, что «Державин был таким поэтом, имя которого мы с гордостию можем поставить подле великих имен поэтов всех веков и народов» (7, 1, 78), потому и ввел его имя в итоговый список, а в шестой же главке работы, вопреки только что приведенной оценке, писал, что нет у Державина «ни тонкого анализа человека со всеми изгибами его души и сердца, как у Шекспира, или сладкой тоски по небу и возвышенных мечтаний о святом и великом жизни, как у Шиллера, или бешеных воплей души пресыщенной и все еще несытой, как у Байрона» (7, 1, 74), а есть «гром победы раздавайся» в честь Екатерины, восторг и воображение вместо чувства, положительный ум, чуждый мистицизма и таинственности, а вместе с ними чуждый и гуманной любви к человеку; отмечал, что народность Державина тоже принадлежит XVIII веку — это народность русского богатырства, хлебосольства, сибаритства, «сгиба ума русского», «русского образа взгляда на вещи», когда «*невежество* было причиною его народности» (7, 1, 76). Белинский еще не замечал противоречивости этих оценок Державина, еще не расстался со своим кумиром отрочества, его художественная интуиция еще не созрела до *пушкинского* уровня, при котором только и можно было бы подойти к решению поставленной им проблемы о возникновении «истинно поэтической» русской литературы. Пушкин-художник еще не выделился из ряда других, пусть талантливых и славных, вопроса о закономерности его появления еще нет.

Поэтому Белинский счел все выдвинутые им четыре имени — именами *случайными* («разве они были не случайными явлениями?»). «...Постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии» еще не до конца оторвало «от глубоко вкоренившихся впечатлений детства» (то есть преклонения перед Державиным как высшим образцом поэта) и еще не довело «до сознания тайны, сущности и значения истинной поэзии»...

Однако отсюда не следует, будто «Литературные мечтания» не были значительным этапом на пути к постижению этой «тайны».

«ЛИТЕРАТУРНЫЕ МЕЧТАНИЯ». ПЕРВЫЕ ДОГАДКИ

Среди ходячих романтических представлений о мире и искусстве (мир — это дыхание *идеи*, развившейся до человека; добро и зло — это нравственная жизнь *идеи*, противоборство сил сжимательной и расширительной; литература — воспроизведение *духа* народа; искусство имеет целью воспроизводить *идею* всеобщей жизни, и в то же время: поэзия не имеет цели вне себя, и т. д.) [1], самих по себе нестройных и зачастую противоречивых, как вообще неустойчива, переломна природа романтизма, у Белинского в «Литературных мечтаниях» намечаются отдельные представления, относящиеся к сущности искусства, которые затем пройдут сквозь все его развитие и вырастут в сознательные убеждения.

Прежде всего — это промелькнувшая мысль о человеке как предмете искусства. Известный панегирик Белинского театру («Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его...») выливается в панегирик *предмету* драмы и театра — человеку: «Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека, а драма представляет этого человека в его вечной борьбе со своим *я* и с своим назначением, в его вечной деятельности, источник которой есть стремление к какому-то темному идеалу блаженства, редко им постигаемого и еще реже достигаемого» (7, 1, 103). И если, отсюда, предмет драмы — «исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая, духовная сторона всеобщей жизни вселенной», то лирику и эпос Белинский готов подчинить драме: «Сама эпопея от

---

[1] Совпадения этих страниц «Литературных мечтаний» с работами Надеждина отмечены Н. К. Козминым — см.: 45, 353—355.

драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы»; лирика же «выражает природу неопределенно и, так сказать, музыкально» (т а м ж е). Но выше всего для Белинского театр. Именно в нем «могущественная драма... вступает в союз со всеми искусствами», именно в нем «перед взорами вашими разливается бесконечный мир страстей и судеб человеческих!» (7, 1, 104).

Эта мысль Белинского, уже здесь становящаяся его страстным, выстраданным убеждением, впоследствии будет сталкиваться с сухими, однолинейными формулами, идущими от классицистической теории и ее романтической интерпретации. Сталкивается она и теперь с перечисленными положениями романтиков-идеалистов, где вся сущность искусства отдана *идее* и *духу.* Нельзя просто-напросто выбросить эти идеалистические положения как ненужный хлам,— Белинский их воспринимал всерьез, и еще долго так будет; его мысль развивалась в противоборстве интуитивно открываемой истины с идеалистическими построениями, занимавшими место объяснения этих истин.

Другая интуитивно открытая Белинским для себя истина, промелькнувшая в «Литературных мечтаниях»,— это мысль о вероятностном характере предмета искусства и его изображения. Эта особенность искусства и его предмета была отмечена, как известно, еще Аристотелем, но Белинский вряд ли руководствовался его «Поэтикой», тогда еще не переведенной на русский язык и знакомой ему лишь в изложениях классицистов, когда писал: «Спросите у Шекспира... для чего он сделал из Лира слабого, полуумного старичишку... Он сказал бы вам в ответ, что так бывает в мире, что иначе быть не может!» (7, 1, 59). Здесь почти буквальное совпадение с Аристотелем: «...задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» (9, 4, 655). Тот же закон вероятностности предмета искусства сказывается и в представлении Белинским восприятия художественного образа: персонажи комедии Грибоедова «давно были вам известны в натуре, вы видели, знали их еще до прочтения «Горя от ума», и, однако ж, вы удивляетесь им, как явлениям совершенно новым для вас: вот высочайшая истина поэтического вымысла!» (7, 1, 105—106). Белинский еще затрудняется одним выражением обозначить эту особенность искусства, у него сталкиваются слова в попытках с разных сторон обрисовать ее: «Лица, *созданные* Грибоедовым, *не выдуманы*, а *сняты*

с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни...» (7, 1, 106.— Курсив мой.— *Г. С.*). Очень скоро он подхватит крылатое выражение «знакомый незнакомец» и применит его к искусству, удивительно точно определяя им единство вероятностности предмета искусства, его изображения и его восприятия через форму единичного художественного образа.

Великолепно чувствует Белинский и другую сторону изображения особенного предмета искусства — воссоздание не только общего и особенного в нем, но и *единичного,* без чего не может быть художественного образа во всей его полноте. Здесь ему помог создатель «Человеческой комедии»: «Посмотрите на Бальзака: как много написал этот человек, и, несмотря на то, есть ли в его повестях хотя один характер, хотя одно лицо, которое бы сколько-нибудь походило на другое? О, какое непостижимое искусство обрисовывать характеры со всеми оттенками их индивидуальности!» (7, 1, 108). Эту сторону художественного изображения Белинский здесь воспринимает как всеобщую, в принципе свойственную искусству, как закон его, а не как, скажем, особенность реализма. Бальзака он противопоставил Марлинскому, но не как реалиста: его истинное художественное *творчество* противостоит натянутости, надуманности произведений Марлинского. Бальзак не *выдумывал,* а *создавал*, тогда как у Марлинского «нет никакого знания человеческого сердца, никакого драматического такта», хотя есть свой скромный талант и в его произведениях попадаются «места истинно поэтические» (7, 1, 109).

Здесь надо сказать несколько слов об индивидуализации. С точки зрения любой теории искусства, не признающей его специфическим предметом человека, индивидуализация совсем не обязательна, разве что для документальных жанров и портретной живописи. Но поскольку *на деле* неизбежно признают специфическим предметом искусства характер человека в обстоятельствах его жизни, то *и в теории* неизбежно возникает проблема индивидуализации не только формы, но и предметного содержания художественного образа.

Можно, конечно, решить эту проблему просто. В свое время идеолог таких «простых» решений, А. Богданов в своей «Тектологии» привел предельно ясный пример, иллюстрирующий один из принципов сконструированной им «организационной науки»: если мы сделаем бочку с неровными клепками, то вода установится по уровню

самой короткой; так и в подходе ко всякому сложному явлению надо ориентироваться на его самый «короткий» элемент: на арьергард отряда, на отсталый класс народа, на простейшую форму, и т. д. По этой упростительской методологии индивидуализацию следует, подобно излишне длинной клепке, не считать присущей природе искусства, потому что существуют художественные формы, в которых индивидуализация низводится до имени, названия, обозначения (а искусство — заметим в скобках — снижается до иллюстрации).

Но методологически правильно и плодотворно идти другим путем: выявить наиболее полную, классическую форму данного сложного единства, а все другие модификации, случайно или намеренно упрощенные,— рассматривать в их отношении к классическому случаю. Исходной мерой тогда будет не тощее олицетворение абстрактного отношения или качества, а единство общего, особенного (типичного) и единичного (индивидуального) в изображенном характере,— случай, о котором Энгельс писал М. Каутской: «...каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как выражается старик Гегель, да так оно и должно быть» (1, 36, 333).

Конечно, исторически, в каждую эпоху своего развития искусство достигает определенного уровня и характера этого классического единства типизации и индивидуализации; античное искусство внеисторично было бы измерять современным нам реалистическим. Но каждая художественная эпоха непременно измеряет *своим* классическим единством все случаи *намеренного* нарушения этого единства,— такое сознательное нарушение служит выразительным средством и становится формой сатирического, юмористического, патетического и иного субъективного отношения к изображаемому предмету. Удивительно было бы поэтому не сатирические, фантастические и другие деформированные, упрощенные образы соотносить с классически полным, а наоборот — самый упрощенный принять за норму и сущность художественности и сделать исходным пунктом понятия искусства. Это не только не совпало бы с реальностью искусства, но и разошлось бы с реальностью восприятия искусства читателем, зрителем, слушателем: не нужно быть специально подготовленным человеком, чтобы смеяться смешному, негодовать вместе с сатириком, понимать смысл символа или аллюзий фантастики, то есть немедленно сопоставлять деформированный образ с полным классическим и воспринимать его как эмоцио-

нально окрашенное отклонение от нормы, передающее отношение автора к изображаемому.

Упрощенная методология совершенно чужда Белинскому с самого начала: сущность искусства он видел в *наиболее полном* его развитии. Если выразиться на философском языке (Белинский его освоит несколько позднее),— в единстве общего, особенного и единичного в изображении человека. Его «знакомый незнакомец» — такой, какой бывает, но и такой, какого не было; он отражен, «почерпнут со дна действительной жизни», но он и «создан» «со всеми оттенками его индивидуальности», а если вместо полнокровного образа «натяжка», перекочевывающая из произведения в произведение, то это, конечно же, страшнейшее для художника свидетельство того, что *истинной поэзии* он не достиг. Больше того, для Белинского художественно неравноценны были и направления литературы, и именно по признаку *полноты* художественного образа. Достаточно напомнить его резко отрицательное отношение к классицизму: «В Европе *классицизм* был литературным *католицизмом.* В *папы* оного был выбран, без его ведома и согласия, покойник Аристотель, каким-то непризнанным *конклавом; инквизициею* этого *католицизма* была французская критика; великими *инквизиторами*: Буало, Баттё и Лагарп с братиею; предметами обожания: Корнель, Расин, Вольтер и другие» (7, 1, 92). Иначе сказать, классицистическое направление сдерживало свободную природу искусства своей регламентацией.

В «Литературных мечтаниях» задет Белинским и вопрос о познавательной природе искусства — о правдивости его изображений. В сущности, *жизненная правда искусства* незримо присутствует во всех оценках Белинским явлений отечественной и мировой литературы, приведенных в статье, подразумевается она и в освещении перечисленных проблем особого предмета искусства и пути его изображения, но открыто обсуждается перед читателем в качестве принципа, да и то одностороннего, только в конце, в виде условия и качества *народности* литературы.

Само понятие *народности* у Белинского еще не установилось. Вдруг — и несколько неожиданно для самого себя — он заявляет: «Знаете ли, в чем состоял отличительный характер века Екатерины II, этой великой эпохи, этого светлого момента жизни русского народа? Мне кажется, в *народности*,— неуверенно предполагает он и сразу упрямо повторяет: — Да — в *народности,* ибо тогда Русь, стараясь по-прежнему подделываться под чужой лад, как будто

назло самой себе, оставалась Русью» (7, 1, 72). И дальше развертывается колоритная картина торжества невежества и размаха вельможества временщиков Екатерины. Остается непонятным, *каким* «единым духом» были одушевлены «безбожие и изуверство, грубость и утонченность, материялизм и набожность, страсть к новизне и упорный фанатизм к старине, пиры и победы, роскошь и довольство, забавы и геркулесовские подвиги, великие умы, великие характеры всех цветов и образов, и, между ними, Недоросли, Простаковы, Тарасы Скотинины и Бригадиры; дворянство, удивляющее французский двор своею светскою образованностию, и дворянство, выходившее с холопями на разбой!..» (7, 1, 73).

Если «уму русскому был дан простор» выходить «с холопями на разбой» по русским деревням и большим дорогам, а «гений русский начал ходить с развязанными руками» по завоеванным и чужим землям, то, конечно, ни о какой подлинной народности и ни о каком «светлом моменте жизни русского народа» речи быть не может. Белинский здесь как будто забыл и о Пугачеве, и о Радищеве и Новикове, и о своем Дмитрии Калинине... Этот «неверный звук» в «Литературных мечтаниях» отмечался в литературе. Но нас интересует характер самого понятия народности у Белинского: если оно начиналось апофеозом процветающего дворянского грабительства народа и народов, то о какой *правде* как стороне народности тут может идти речь?

Но совершенно иначе рассмотрено понятие народности в конце «Литературных мечтаний». Здесь Белинский, по сути, отрекается от «екатерининской народности»: подобно И. Киреевскому, он признает за Державиным лишь *безотносительную* (к мировой литературе) народность, доступную «только для людей, свободных от чуждых иноземных влияний» (7, 1, 117). Это — самый низший, так сказать, до-культурный вид «образа мыслей и чувствований, свойственных тому или другому народу» (т а м ж е); вот почему эта народность «державинского» типа исчезает с распространением просвещения. Несколько выше по уровню Белинский ставит сохранение народного образа мыслей и чувств при подражаниях: «Всем известно, что французские классики *офранцуживали* в своих трагедиях греческих и римских героев: вот истинная народность, всегда верная сама себе и в искажении творчества!» (т а м ж е). Наконец, полная, высшая народность — в таком отражении «образа мыслей и чувствований, свойственных...

народу», в котором «веет дыхание общей человеческой жизни, являющейся под одной из тысячи ее форм» (7, 1, 116), ибо «чем выше гений, тем более он сын своего века и гражданин своего мира» (7, 1, 117). И Белинский заключает: «Итак, есть ли у нас народность литературы в этом смысле? Нет, да покуда, при всех благородных желаниях просвещенных патриотов, и быть не может».— Почему же? — «Наше общество еще слишком юно, еще не установилось, еще не освободилось от европейской опеки; его физиономия еще не выяснилась и не выформировалась» (т а м ж е). Эта мысль о единстве национального и общечеловеческого развития народа и о том, что России еще предстоит выработать это единство,— принадлежит к таким, к которым Белинский возвращался постоянно, каждый раз вкладывая в них результаты всего своего предшествовавшего развития. В конце пути, в обзоре русской литературы 1846 года, он почти в тех же словах ответит на вопрос о *содержании* русской национальности и об отражении этого содержания в литературе, но это будет уже после критического анализа творчества Пушкина, Гоголя, Лермонтова, в момент определения грядущих путей развития наконец начавшейся подлинно художественной, *истинной* русской *поэзии*.

Но что же такое *правдивость* искусства? — Оказывается, она всего лишь предварительное условие народности в высшем смысле, у нас еще не существующем, как и литература. «...Наша народность покуда состоит в верности изображения картин русской жизни, но не в особенном духе и направлении русской деятельности, которые бы проявлялись равно во всех творениях, независимо от предмета и содержания оных» (7, 1, 117). Ударение Белинским поставлено не на *верности, правдивости* изображения вообще, то есть не на познавательной сущности искусства, а на верности изображения *картин русской жизни* — только в таких родных картинах и может пока осуществиться русская народность. Как видим, речь идет, собственно, не об искусстве как познании, а о еще неразвитой, ограниченной форме народности русской литературы, не поднявшейся до общечеловеческого содержания, больше того — еще и не состоявшейся («У нас нет литературы»).

Такой вывод подтверждается и непривычным для нас пестрым набором имен, иллюстрирующих эти «картины русской жизни»: здесь Фаддей Булгарин с «Иваном» и «Петром Выжигиными» и «Димитрием Самозванцем»,

и Погодин с «Нищим» и «Черной немочью», и Загоскин с «Юрием Милославским», и Ушаков с «Киргиз-кайсаком», и Вельтман с «Беглецом», «Муромскими лесами» и «Кощеем Бессмертным», и Лажечников с его «Последним Новиком», и Одоевский с «Балом», «Бригадиром», «Насмешкой мертвеца». Окончен список «Вечерами на хуторе близ Диканьки»: «Сколько в них остроумия, веселости, поэзии и народности». Весь этот перечень и составляет период «Прозаическо-народный», идущий *после* «Пушкинского, Карамзинского и Ломоносовского», если переставить их в обратном порядке. Допустим, что приговоры перечисленным произведениям вынесены Белинским справедливо; главное в том, что далеко не все эти произведения он смог счесть *верными* изображениями, хотя все они представляют собой «картины русской жизни».

Задет в «Литературных мечтаниях» и гуманизм литературы. В. С. Нечаева мимоходом отметила: «В отзывах Белинского о Державине, Фонвизине, Грибоедове мы найдем развитие тезиса о художнике-гуманисте и борце против общественного зла» (73, 274). Пример приводится один: «Державина Белинский упрекнул в отсутствии у него гуманистической тенденции, отметил его холодность к миру человеческих страданий» (т а м ж е). На самом деле, однако, такого «тезиса» о гуманизме в «Литературных мечтаниях» нет — гуманизм еще не сознается Белинским ни как признак и свойство «истинной поэзии», ни — тем более — как непременный участник реалистического художественного метода. Когда Белинский пишет о защите человеческого достоинства, то он сводит эту задачу к «борьбе между добром и злом» — проявлению «нравственной жизни вечной идеи» (7, 1, 58). «Предмет комедии,— отмечает он в связи с Фонвизиным,— не есть исправление нравов или осмеяние каких-либо пороков общества; нет: комедия должна живописать *несообразность жизни с целию,* должна быть плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства, должна быть сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не веселою усмешкою... словом, должна обнимать жизнь в ее высшем значении, то есть в вечной борьбе между добром и злом, любовию и эгоизмом» (7, 1, 76). Романтическая философская схема здесь подавляет просветительский гуманизм, хлеставший через край в «Дмитрии Калинине», да к тому же за Фонвизиным Белинский не признает и такой обработанной «вечной идеей» гуманности: его комедии — всего лишь «плод добродушной веселости» (т а м ж е);

только Грибоедов в «Горе от ума» овладел предметом комедии — «представлением жизни в противоречии с идеею жизни» (7, 1, 105).

Всего удивительнее, что проблема гуманности искусства совсем не задета Белинским на страницах, посвященных Пушкину. «Пушкин не натягивался, был всегда истинен и искренен в своих чувствах, творил для своих идей свои формы: вот его романтизм» (7, 1, 94), то есть как поэт он самостоятелен, но самостоятельность его сходна с державинской, чуть ли не по невежеству. От пушкинского периода «уцелел едва один Пушкин» (7, 1, 95): он был «совершенным выражением своего времени», «перепробовал все тоны, все лады, аккорды своего века», не подражал Шенье, Байрону и другим,— «Байрон владел им не как образец, но как явление, как властитель дум века» (7, 1, 96—97) и т. д.— Во всех этих похвалах чувствуется неуверенность, слышны сомнения. Итоговая оценка, обычно приводящаяся как безоговорочно высочайшая, проникнута этими колебаниями: «Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского (на этом месте цитату обычно обрывают.— *Г. С.*). Что делать? — заключает грустно Белинский.— Мы все гении-самоучки; мы всё знаем, ничему не учившись, всё приобрели, не проливши ни капли крови, а веселясь и играя» (7, 1, 97). Теперь становится ясной раньше брошенная фраза: «В этом отношении (в отношении самостоятельности.— *Г. С.*) и Державин был почти такой же романтик, как и Пушкин; причина этому, повторяю, скрывается в его *невежестве*» (7, 1, 94). Белинский *любит* Пушкина, считает «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» — «самыми драгоценными алмазами его поэтического венка» (7, 1, 97), в лирике видит «вспышки пламенного и глубокого чувства» (7, 1, 98), верит, что поэт страдал вместе со своими героями, надеется, что «обмер» только на время,— но Белинский еще не понимает *гуманистического* содержания его творчества и, отсюда, его основополагающего для русской литературы значения; ставит его едва ли не позади Державина. Во всяком случае, последнему в статье отведено страниц и восторгов больше. Еще далеко до заключительных формулировок статей о Пушкине, до «энциклопедии русской жизни» и т. д. Вот почему «Литературные мечтания», впечатление от которых так глубоко врезалось в память современников, можно признать никак не изложением «новой системы» взглядов Белинского на искусство, а толь-

ко *началом* подхода к проблемам, поставленным романтизмом вообще и русским романтизмом в особенности.

Да, Станкевич писал Белинскому как раз в это время — 30 октября 1834 года: «...радоваться ли твоему обращению? Новая система, вероятно, удовлетворит тебя не более старой, хотя и удалит многие вопросы, не разрушив их, впрочем, вполне» (95, 408). Станкевич тогда был в деревне и изучал «Систему трансцендентального идеализма» Шеллинга, он еще не мог поделиться результатами изучения с Белинским в дружеских беседах. К какой «новой системе» тогда переходил Белинский? Мы можем ответить на это только в самой общей форме: от безусловного поклонения романтизму он переходил к его критике и отрицанию, к чему-то следующему, что он обозначил именем «народности». Можно думать, что Белинского толкнул на этот шаг Надеждин с его выдвижением *естественности* и *народности* в упоминавшейся речи «О современном направлении изящных искусств». Но градации народности от невежественной самобытности к преодолению подражательности и, наконец, к единству народности и общечеловечности — принадлежат Белинскому; не в этом ли и состоит его «новая система», по которой истинная, полная народность где-то впереди, потому и русская литература еще не состоялась, ее четыре *случайных* гения находятся где-то на несовершенных стадиях народности, высшая из которых — выражение современного мира, но мира русского, человечества русского? Пушкин творил не по образцам, самостоятельно уже не в силу чистого невежества, как Державин, а в силу того, что он вместе со своим временем «перечувствовал, перемыслил и пережил всю умственную жизнь Европы» и Байроном, Шенье и другими овладел не как образцами, а *как явлениями*. Последнюю мысль нельзя не подчеркнуть. Но вместе с тем идеал Белинского — единство народного и общечеловеческого (на современном языке — этого не забудем, ибо до социальной трактовки народности Белинский еще не дошел,— единство национального и интернационального), которое может быть только *вкладом* народа в общечеловеческую культуру,— впереди; его литература еще не достигла и, следовательно, еще не стала литературой, искусством.

Подведем итоги. «Литературные мечтания» — это только начало. В них кипят зарождающиеся мысли, формируются идеи, а никак не «системы». И эти мысли, эти идеи окружены ходячими романтическими представлениями о мире и искусстве. Поэтому впереди был не только реализм

и его теория, но и серьезное изучение и преодоление идеалистической картины пришедшего в движение мира — философских систем того же Шеллинга, с которым Белинского, конечно, покороче знакомил Станкевич в следующем, 1835 году, а потом и Фихте, которого навязчиво пропагандировал Михаил Бакунин всем друзьям и знакомым, наконец, и Гегеля, рассеявшего остатки прекраснодушия, павшего под ударами суровой действительности. Впереди первая встреча с Гоголем как художником, с поэзией Кольцова, критические оценки поэзии Баратынского, стихотворений Бенедиктова... Впереди проблема художественного творчества — первая из настоятельно требующих своего разрешения...

Впереди — весь Белинский.

ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Природа художественного творчества — центральная эстетическая проблема, поставленная романтической эстетикой перед Белинским периода «Молвы» и «Телескопа». Но прежде чем обратиться к ней, вернемся еще раз к взаимоотношениям Белинского и Надеждина.

БЕЛИНСКИЙ И НАДЕЖДИН

В 1841 году, рецензируя издание Смирдина «Сто русских литераторов», Белинский наткнулся на повесть Надеждина. Это дало повод критику вынести свое суждение о деятельности Надеждина. Вот та часть его, которая прямо относится к нашей теме:

«Г-н Надеждин начал свое литературное поприще... борьбою против романтизма... Как в них (статьях), так и в диссертации, можно было заметить, что противник романтизма понимал романтизм лучше его защитников и был не совсем искренним поборником классицизма так же, как и не совсем искренним врагом романтизма. Г-н Надеждин первый сказал и развил истину, что поэзия нашего времени не должна быть ни *классическою* (ибо мы не греки и не римляне), ни *романтическою* (ибо мы не паладины средних веков), но что в поэзии нашего времени должны примириться обе эти стороны и произвести новую поэзию. Мысль справедливая и глубокая,— г. Надеждин даже хорошо и развил ее. Но тем не менее она немногих убедила и не вошла в общее сознание. Много причин было этому, но главные из них: какая-то неискренность и неполнота в доказательствах... и явное противоречие между воззрениями

г. Надеждина и их приложением»: отвергая классицизм, он возносил Корнеля, Расина, Мольера, Ломоносова, Петрова, Державина и Мерзлякова как истинных поэтов; представителей же новейшей поэзии — Шекспира, Байрона, Гёте, Шиллера, Пушкина — смешал с «неистовыми романтиками» и глумился над ними, особенно над Пушкиным; когда же сделался доктором, то, «разбирая «Бориса Годунова», заговорил о Пушкине уже другим тоном, хотя и осторожно, чтоб уж не слишком резко противоречить своим *недоумочным* и *эсфетическим* статьям» (7, 4, 89—90).

Белинский здесь прямо обвиняет Надеждина в подыгрывании староверским позициям университетских профессоров, откуда-де и получилась идея примирения романтизма с классицизмом. Вряд ли это так, а если и было в какой-то мере, не снимает принципиальной проблемы, разрабатывавшейся Надеждиным и после защиты, да и не ему первому принадлежащей.

Нас интересует отношение Белинского к ученому построению Надеждина по его существу. Н. К. Козмин за чистую монету принял слова Белинского о том, что мысль о примирении классицизма и романтизма «справедлива», «глубока» и «хорошо развита» Надеждиным (см.: 45, 384). Но у Белинского есть и подтекст: эта мысль «немногих убедила и не вошла в общее сознание», то есть не указала пути развития литературы.— Почему же? — Белинский говорит о многих причинах, но называет только субъективные — неискренность, неполнота доказательств, противоречие между теорией и ее приложением из-за житейской расчетливости и равнодушия к поэзии.

Вместе с тем чувствуется основная, *объективная* причина, по которой Белинский явно не относил себя к числу «немногих» единомышленников Надеждина: несовпадение его теории с самой литературой, с ее фактами. Острый глаз Белинского заметил основную несообразность схемы Надеждина: если мы не греки и не римляне, а с другой стороны — не паладины средних веков, то как мы можем «примирить» давно ушедшие в прошлое формы искусства тех и других? Ведь сейчас речь может идти только о *новейшей* поэзии, из нее и надо исходить теории современного искусства, ее живые противоположности и рассматривать. За кратким приговором Надеждину чувствуется давний спор вокруг его концептуальной идеи, скрытая полемика.

Между Белинским и Надеждиным отношения установились не сразу. В начале 1834 года была размолвка, продолжавшаяся до мая того же года (причина ее осталась

неизвестна). В «Литературных мечтаниях» довольно явственно обозначены следы влияния Надеждина: и концовка с панегириком Николаю и Уварову, и философские положения; к этим уже отмечавшимся можно добавить параллель с диссертацией Надеждина в превознесении Державина до гения мировых масштабов, в восхвалении века Екатерины (см.: 70, 249—250). Но уже здесь, в «Литературных мечтаниях», наметился спор Белинского с Надеждиным и по социально-политической линии (тот же век Екатерины взят Белинским в контрасте блестящих фаворитов с недорослями Митрофанами, тогда как у Надеждина только сияют первые), и по линии собственно литературно-теоретической (отмечавшиеся выше самостоятельные поиски теории).

В рецензиях первой половины 1835 года Белинский подхватывает некоторые излюбленные идеи и формулы Надеждина: выдвигает Вальтера Скотта и исторический роман; повторяет формулу «где жизнь, там и поэзия»; принимает народные сказки и отвергает их литературные переделки; разделяет идею постепенного прогресса путем просвещения. Но и здесь намечаются расхождения. Например, Белинский не склонен верить прогнозу Надеждина, по которому трагедия заменится водевилем; не раз подчеркивает мысль о достоинстве человека, Надеждину чуждую; формулу «где жизнь, там и поэзия» понимает по-своему, вкладывая в нее полемический смысл по отношению к надеждинскому. И не случайно первая же самостоятельная статья Белинского, помещенная в «Телескопе», когда Надеждин уехал за границу и поручил ему вести журнал, явилась настоящим манифестом выстраданных убеждений, в значительной степени направленных против взглядов Надеждина.

В статье «Европеизм и народность» (начало 1836 года) Надеждин из идеи противоположности центробежного и центростремительного направлений творящего духа (идея Шеллинга, постоянно служившая отправной точкой построений Надеждина) вывел идею противоположности *народности* и *чужеядности* (то есть заимствований у других народов), которые, как и классицизм с романтизмом, тоже должны объединиться. «Приложить бы эти общие положения к истории нашей отечественной словесности! — заключает он и тут же признается: — Но это не так легко, как с первого раза кажется» (70, 403).

В этих словах весь Надеждин — как ученый, как самый яркий представитель русской *философской критики*, вос-

питанный на шеллингианстве: «не так легко», но все-таки можно и должно «приложить» общую схему, выведенную умозрительным путем, к истории ли «отечественной словесности», к ее ли, словесности, возникновению — все равно, лишь бы оправдать схематическое построение. С этой точки зрения на так важно, есть ли у нас подлинные художники, в чем состоит их художественность, в какую сторону она развивается,— важно соответствие схеме «слияния» противоположностей в нечто, ликвидирующее их «излишества».

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский явно отталкивался не только от такой «народности» Надеждина, но и от ученого схематизма, от метода «наложения» идеи на жизнь, свойственного «философской критике» и больше всех — Надеждину.

Конечно, Надеждин никак не умещается в верноподданническую фигуру,— его плебейские симпатии и просветительские (в самом элементарном смысле — прогресса под влиянием образованности) устремления постоянно прорывались в его статьях, как и удачные оценки отдельных произведений и даже писателей. Между ним как критиком и Белинским — не одна точка соприкосновения, и он во многом послужил для Белинского источником знаний. Но и Белинский, как отмечалось в литературе, влиял на Надеждина — особенно своей статьей о повестях Гоголя. Всего яснее это сказалось на оценке Надеждиным «Ревизора» в театральной хронике «Молвы» (1836, № 9). Эту статью, подписанную псевдонимом «А. Б. В.», даже считали началом теории русского театрального реализма, тогда как Надеждин в ней повторил лишь некоторые мысли Белинского о творческих принципах и особенностях Гоголя, не расходящиеся с надеждинскими принципами «естественности», «оригинальности» и «народности», с теорией «бытового» синтеза романтизма с классицизмом, «народности» с «чужеядностью», и не возвысился до гуманизма и критики действительности, свойственных Гоголю и Белинскому. Поэтому плебейские прорывы Надеждина ограничивались выпадами против среднего чиновничества — *недостойных* «исполнителей распоряжений, направленных к благу общему» (70, 475), хотя он и отмечал «неизгладимую черту, которая делит общество, достигшее известного развития, на две параллельные, никогда не сходящиеся (!) полосы» (т а м ж е) и втайне ненавидел отвергнувший его «высший свет».

Принципы отношения к жизни и методология литера-

турной науки и литературной критики вырабатывались у Белинского диаметрально противоложные принципам Надеждина. Вдохновленный идеей человеческого достоинства, Белинский шел к критическому анализу действительности, а в литературе — от живого своеобразия поэта, от его произведений, их красоты и обаяния, от органического роста литературы, от ее жизни и художественности — к теоретическому осмыслению всех этих явлений и процессов. Белинского никак нельзя причислить к так называемой «философской критике». Каждая философия, к которой он обращался в поисках ответов на вопросы, поставленные самой литературой (и, конечно, самой жизнью), бралась им постольку, поскольку давала ему те или иные объяснения, помогала глубже вникнуть в поэзию и ее сложнейшее взаимоотношение с жизнью. Именно поэтому неверным было деление творческого пути критика на шеллингианский, фихтеанский, гегельянский, фейербахианский периоды, как неверно и обратное устремление — доказать, что у Белинского не было никаких таких философских увлечений и тем более влияний, что он сам всех превзошел. В действительности каждая встреча Белинского с великим мыслителем, с его принципами освоения мира была работой его мысли, двигавшей его вперед, хотя бы и через крайности и заблуждения, и нет никаких оснований отвергать эти встречи или ставить его в положение послушного ученика.

Надеждин в этой встрече Белинского с *романтической философией и эстетикой* был преимущественно посредствующим, осведомительным звеном, и спор с Надеждиным в значительной степени — это встреча с Шеллингом, романтиками, теоретиками романтизма,— встреча в том именно смысле, о котором говорилось.

Разумеется, источники знаний Белинского в литературно-теоретической области не ограничивались лекциями и статьями Надеждина: из немецких источников многое было переведено, французские Белинский читал сам, существовала русская традиция романтической эстетики и «философской критики», продолжалось изучение и обсуждение философии и эстетики в кружке Станкевича, прежде всего им самим, делившимся с Белинским. Но именно с Надеждиным, в журналах которого Белинский работал и с которым постоянно общался (одно время жил на его квартире),— именно с Надеждиным возник неявный, подспудный, но принципиальный спор, постепенно назревавший и вылившийся в статье «О русской повести...».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАНИФЕСТ 1835 ГОДА

Белинский признавался, что те его статьи всего удачнее, которые он писал без предварительного плана и расчета, по вдохновению, когда мысли сами собою возникают и развиваются одна из другой, образы и картины являются на свои места, как по заказу, а рука устает все это записывать на листы бумаги. Именно так была создана и великолепная работа «О русской повести и повестях г. Гоголя». Однако вес материала, поднимаемого вдохновением, бывал у Белинского разным.

Вспомним «Литературные мечтания»: там игра молодых сил, пробующих себя, своего рода кокетство ими перед читателем; там негативный пафос «мечтаний» не дает им материальной силы мысли, взрывающей пласты литературной действительности, да и не осмысление этой призрачной действительности важно — важен результат: у нас еще нет литературы, но она — будет!

Здесь, в статье «О русской повести...»,— продуманные, выстраданные мысли, противопоставленные другому ряду построений, здесь развертывается спор со скрытыми «за кадром» оппонентами, развивается цепь доказательств не в иллюстрациях и примерах, а в анализе художественной структуры живых художественных явлений. Теория здесь — инструмент анализа, открывающего больше, чем в ней, теории, заложено. Рождается методология подлинной *художественной критики* (в отличие от «эстетической критики», созданной позднее сторонниками «чистого искусства»), прямо направленной против самой сущности философской эстетики, стремящейся из единого принципа идеализма непосредственно вывести сущность искусства как высшего самоосуществления творящего субъекта.

Чтобы понять этот спор Белинского с философской эстетикой, из посылок которой он в то же время вынужден был и исходить, нам надо выделить кардинальнейшие пункты этого спора, рассмотреть спор по каждому пункту и установить результаты, которые не обязательно должны быть явственной победой одной из сторон, но наверняка укажут направление, в котором могла быть решена каждая проблема. Таких проблем три: отношение искусства к действительности, принцип подхода к сущности и законам искусства, представление о художественности.

Проблему отношения искусства к действительности философская эстетика решала на основе идеалистического принципа Фихте и молодого Шеллинга, стремившихся весь мир логически вывести из самосозерцания субъекта, будь он отдельным человеком, «я», или Всемирным Духом, «Я», когда тот объективирует себя сотворением предмета и затем, созерцая предмет, возвращается в себя. Вполне логично поэтому Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма» этот процесс постоянного превращения творчества духа в самопознание и самопознания в творчество увенчал искусством как наисовершенным единством познания и творчества, духовности и материальности, свободы и необходимости и т. д. Искусство, таким образом, оказалось замкнутым в духе — в «я» или в «Я», его выход к действительности признавался фиктивным, мнимым, переворачивалось само понятие действительности: действителен оказывался только себя творящий и себя познающий дух, а реальность рассматривалась как рефлексия духа.

Правда, никакой идеализм, тем более типа Фихте и молодого Шеллинга, не выдерживает последовательности и частенько, изгнав объективную реальность в дверь, впускает ее в окно. Не выдерживали идеалистического принципа и романтики, что, впрочем, только помогало им создавать произведения — они спорили с жизнью, а не с философскими принципами. Не выдерживал и Надеждин, но в основном все-таки ориентировался на шеллингианство, не чуждаясь ни Канта, ни Платона, ни ряда второстепенных эстетиков романтического толка, и мы поэтому первую из трех проблем, выдвинутых выше, постараемся осветить спором Белинского именно с Надеждиным, сформулировавшим эту проблему с отчетливостью умного и старательного ученика своих учителей.

Надеждин разделил искусство на «средобежное», когда творческий дух стремится вовне, к объективности, и «средостремительное», когда творческий дух возвращается в себя; первое искусство — объективное, классическое (античность), второе — субъективное, романтическое (средние века); поскольку лишь они и появились из первоначального хаоса, то будущее искусство может представлять собой только их слияние в нечто третье, освобожденное от недостатков, гармоническое. *Правда* в искусстве, *истинность* состоит в соответствии произведения данному этапу творческого духа: античное правдиво, если верно выражает

«средобежное» состояние творческого духа; романтическое правдиво, если верно выражает обратное, «средостремительное» состояние. И хотя Надеждин признает безудержную фантастичность романтической литературы, он в то же время утверждает *истинность* ее — верность творческому духу, взявшемуся творить свой *субъективный* мир. Не вникнув в этот смысл романтической теории искусства, мы не сможем понять ни того, почему Надеждин, выступая против романтизма, оставался по существу романтиком, ни того, в чем принципиальный спор Белинского с ним и с романтическим принципом вообще.

Нельзя сказать, что Белинский выработал *материалистическое* представление об искусстве,— нет, его представление еще не поддавалось философскому анализу: оно было практическим, эстетическим чувством прекрасного искусства — именно *прекрасного* искусства и именно прекрасного *искусства*. Его очень и очень интересует верное ощущение искусства, верное осмысление законов, по которым оно живет и развивается. И он, превосходно понимая принцип истинности данной формы искусства по отношению к духу времени, выдвигает другой принцип, определяющий характер художественности: принцип соответствия или несоответствия произведения независимой от искусства (от художника, от «я» и от «Я») действительности, намеренно обходя гносеологический вопрос об отношении духа к природе, упирающийся в официально неприкосновенного бога. Другими словами, Белинский выдвигает принцип *отношения искусства к действительности*, и принцип этот у него сознательно противопоставлен принципу отношения искусства к творческому духу. Относиться к действительности искусство может положительно, именно в ней находя предметы своих изображений, или отрицательно, стремясь по-своему пересоздавать силой фантазии действительный мир в желаемый; результатом первого типа отношения к действительности будет *правдивое* искусство, результатом второго — искусство *идеальное*, отклоняющееся от правды. Вот как сам Белинский пишет об этом:

«Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому, поэзию можно

разделить на два, так сказать, отдела — на *идеальную* и *реальную*» (7, 1, 141).

На первый взгляд, здесь нет спора, а есть два равносильных принципа, ведущих в равной степени к осуществлению искусства — к художественности. Причем идеальный принцип—это принцип уже известный, указывающий на соответствие изображений искусства направлению творческого духа. Получается нечто вроде компромисса между старым (идеальным) и новым (реальным) принципами: за каждым признается своя область, в которой он сохраняет за собой все творческие права. Но так только на первый взгляд.

На самом деле Белинский *подчиняет* старый принцип — новому, и подчиняет прежде всего тем, что низводит его на землю, в общество людей, молчаливо отстраняя божественное происхождение художественного творчества. Поэт пересоздает *жизнь,* а не извлекает образы и картины из божественных источников; поэт пересоздает жизнь *по собственному идеалу,* а не по плану, продиктованному свыше; идеал поэта зависит от *образа его воззрений,* от отношений его к миру, к веку и к народу, среди которого он живет,— он, этот идеал, целиком земной по своему происхождению, хотя и не совпадает с правдой жизни. В том-то и отличие *идеального* способа творчества, что он, *не* совпадая с истиной действительности, совпадает и с «средостремительным» и с «средобежным» направлениями: в том и в другом «творческий дух» остается верен себе и чужд действительности.

Применяя новое деление поэзии — на идеальную и реальную — к истории искусства, Белинский разом отодвигает классическую и романтическую его эпохи в далекое прошлое *идеальной* поэзии, то есть возвращает на свое историческое место античную классику и средневековый романтизм и тем самым опрокидывает схему Надеждина (и большинства эстетиков-романтиков) вместе с увенчавшей ее теорией «слияния». Новую, реальную поэзию Белинский начинает как раз с того поэта, кем Надеждин завершил средневековый романтизм,— с Шекспира. Мало того, всю поэзию древности Белинский рассматривает с позиции отношения искусства к действительности:

«Поэзия всякого народа, в начале своем, бывает согласна с *жизнию*, но в раздоре с *действительностию*,— излагает принцип своего историзма Белинский, подразумевая под «жизнию» миросозерцание народа, и поясняет: — ибо у всякого младенчествующего народа, как и у мла-

денчествующего человека, *жизнь* всегда враждует с действительностию».— Почему же? — Потому что: «Истина жизни недоступна ни для того, ни для другого; ее высокая простота и естественность непонятна для его ума, неудовлетворительна для его чувства». Отсюда принципиально разный *и эстетический* подход к действительности у «младенчествующего» и у «возмужалого» народа: «То, что для народа возмужалого, как и для человека возмужалого, кажется торжеством бытия и высочайшею поэзиею, для него было бы горьким, безотрадным разочарованием, после которого уже незачем и не для чего жить. Разоблаченная и обнаженная от своих ложных красок, жизнь представилась бы ему сухою, скучною, вялою и бедною прозою, как будто бы истина и действительность не совместны с поэзиею» (7, 1, 141). И дальше Белинский говорит о мифологическом взгляде древнего грека на природу, о поглощении личности жизнью античного общества, так что предметом поэзии становится *народ,* а не отдельный человек, не его жизнь, и не обыкновенное, повседневное, домашнее, а «жребий целого поколения царей, полубогов или героев, тесно связанный с судьбой какого-нибудь народа или какого-нибудь великого события» (7, 1, 143).

Когда же ушли в прошлое вместе с древним миром вера в богов и чудесное, «гармония искусства с жизнию» и «поэтическая истина», то «настал век жизни действительной». «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе» (7, 1, 144).— Белинский здесь не совсем четок: по традиции он относит этот перелом к началу христианства («Мир преобразился крестом...» — 7, 1, 144), а в то же время «окончательную реформу в искусстве» усматривает в XVI веке и связывает ее с именами Сервантеса и Шекспира. Не в хронологической и исторической точности пафос Белинского,— для него важен этот *решающий рубеж*:

«Сервантес убил своим несравненным Дон Кихотом ложно-идеальное направление поэзии (заметим, что в «ложно-идеальное направление» попала вся рыцарская поэзия! — *Г. С.*), а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнию» (7, 1, 144). После блестящей характеристики Шекспира у Белинского следуют Гёте и Шиллер, которые «возвратили искусству его достоинство... поруганное французскими классиками», и Вальтер Скотт, который «докончил соединение искусства с жизнию, взяв в посредники историю» (7, 1, 145),— соединение именно

искусства с жизнью, а не романтизма с классицизмом, как полагалось бы по Надеждину.

Теоретики классицизма говорили о *подражании украшенной природе*, теоретики романтизма — о *подражании творчеству природы*, творческой силе, которую вдохнул в природу бог-творец. Белинский отвергает оба принципа, примирить которые стремился Надеждин своими требованиями «естественности» и «правдоподобия» без «крайностей», и заменяет их принципом «совершенной истины и верности», когда поэзия «не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее». Это — *самый общий* признак реальной поэзии.

Из общего, главного признака реальной поэзии вытекают у Белинского ее вторичные признаки. Во-первых, изменившийся предмет: теперь не народ и его представители — полубоги и герои, а «человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление, любопытная загадка для самого себя, окончательный вопрос собственного ума, последняя загадка своего любознательного стремления...» (7, 1, 146). Человек — не просто сменивший прежний и, следовательно, тоже преходящий предмет поэзии, а теперь уже «вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений» (там же). Белинский не мог до конца уяснить себе, почему это стало законом современного искусства, но он определенно связывает это с «духом и потребностию нашего положительного времени» — времени, добавим мы, поставившего человека в антагонизм к обществу, что особенно болезненно почувствовали и особенно ярко выразили романтики.

Во-вторых, Белинский, явно возражая Надеждину, когда тот ограничивает предмет искусства бытовой благопристойной повседневностью, несколько раз повторяет и настаивает на «беспощадной откровенности» новой, реальной поэзии, так что «жизнь является как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте» (7, 1, 146). Отсюда — принципиальное изменение известного лозунга Надеждина: не «где жизнь, там и поэзия», а «где истина, там и поэзия» (7, 1, 146). Смысл этого видоизменения теперь должен быть ясен: формула Надеждина, мы видели, по существу не так привлекательна, как звучит: под жизнью он понимал не действительную жизнь, а самосознание творческого духа, и поэзия, верная этому духу, для него вообще истиннее действительности, которая есть всего лишь нечто производное и зависимое от духа. Белинский же видоизменил эту

формулу так, что она утверждает поэтичность *правдивого* изображения действительности. И если впоследствии Белинский не однажды повторял надеждинскую красивую формулу, то совсем не в надеждинском, а в *своем* смысле, совпадающем и с тем, какой мы в нее вкладываем без особых размышлений.

Наконец, перед Белинским возникла проблема неоднородности, противоречивости самой новой поэзии. «Итак, в наше время невозможна *идеальная* поэзия?» — ставит он перед собой вопрос и отвечает: нет, она возможна, она *есть*, но она *другая* — уже не «безотчетное излияние восторга» от «полноты и избытка внутренней жизни», а *мысль* о нашей жизни, которая «уже не веселое пиршество, не праздненственное ликование, но поприще труда, борьбы, лишений и страданий». «Отсюда проистекает эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и, вместе с ними, эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм» (7, 1, 146).

До сих пор вдохновенное исследование новой поэзии развивалось логично: рефлектирующий лиризм продолжает линию «вечного героя» поэзии — человека, вступившего в конфликт с обществом. Но Белинский вдруг как бы возвращается назад: поприще этой новой поэтической *мысли* — безгранично: «весь действительный и воображаемый мир, все роскошное царство вымысла, и прошедшее и настоящее, и история и басня, и предание, и народное суеверие и верование, земля и небо и ад!» (7, 1, 147) — Да, это так, если вспомнить тут же приведенные примеры: «Фауст» Гёте, «Манфред» Байрона, «Дзяды» Мицкевича, «Лалла Рук» Томаса Мура, «Фантастические видения» Жан Поля, подражания Гёте и Шиллера древним («Ифигения», «Мессинская невеста»). Но как связать эту *новейшую идеальную поэзию* с принципом отношения искусства к действительности? Не получается ли здесь некоего возвращения к надеждинскому (и вообще романтическому) принципу соответствия поэзии характеру творческого духа?

«Без всякого сомнения,— как бы отвечает на этот каверзный вопрос Белинский,— и тут есть своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости... но только дело в том, что он же сам (то есть поэт.— *Г. С.*) и творит себе эти условия» — творит сам, в отличие от древних, выражавших в поэзии уже готовые, выработанные народным миросозерцанием идеальные представления о мире и человеке. «Новейшая *идеальная* поэзия ведет свое начало от древней, ибо у нее заняла она

благородство, величие и поэтичный, возвышенный язык... и уклончивость от всего мелочного и житейского», но это сходство не снимает принципиального различия: здесь именно поэт творит свой поэтический мир, он знает об этом, знают об этом и его читатели, понимая, что картинами подчас фантастического мира поэт говорит с ними о мире действительном, даже если он хочет сказать всего лишь то, что этот действительный мир не заслуживает настоящей поэзии. Обнаруживаются, следовательно, какие-то более тесные связи между современной идеальной и современной реальной поэзией. И Белинский продолжает исследование, все время не упуская из виду крупнейших современных художественных явлений [1].

В тех же поэмах Байрона, Пушкина, Мицкевича находятся «точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии» (7, 1, 147), то есть элементы *реальный* и *идеальный*.— Какие же это точки? — Вот какие: или жизнь дается в истине своих «торжественнейших проявлений» и «самых лирических своих минут», или жизнь преображается ради «любимой, задушевной мысли». Целую страницу Белинский посвящает характеристике Шиллера и особенно его «Разбойников», дорогих ему и по пензенским театральным воспоминаниям, и как источник его собственных вдохновенных мучений над «Дмитрием Калининым», и как предмет защиты от нападок Надеждина... «...Есть умы, есть характеры, столь оригинальные и чудные, столь непохожие на остальную часть людей, что кажутся чуждыми этому миру, и за то мир кажется им чужд, и, недовольные им, они творят себе свой собственный мир и живут только в нем» (7, 1, 148),— вот краткое и точное определение *новой идеальной* поэзии: в отличие от прежнего, древнего идеального поэта, которому истина жизни недоступна, этот поэт *знает* мир, в котором живет, но *чужд* миру, и мир *чужд* ему именно потому, что он узнал этот мир, и он *отвергает* этот мир и творит другой, свой, в действительность которого он никого не может заставить верить. Белинский к таким поэтам при-

---

[1] Не лишним будет отметить, что мысль Белинского разошлась с мыслью Шеллинга в лекциях 1802—1805 годов по эстетике о новом мифотворчестве — самого поэта вместо бессознательного мифотворчества «младенчествующего» народа: «...всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию» (117, 147). К «мифотворцам» Шеллинг отнес Шекспира и Сервантеса, которых Белинский, напротив, считал родоначальниками реальной поэзии.

числил Шиллера; с бо́льшим основанием он мог бы первым назвать Байрона. Но надо сразу же сказать, что границы «новой идеальной поэзии» далеко не совпадают с нашими современными представлениями о границах романтизма конца XVIII — начала XIX веков: у Белинского было более широкое деление всей поэзии на реальную и идеальную, чем наше разделение на литературные направления и потоки.

Ничего нет легче, как, вооружившись современной наукой о литературе и ее истории, предъявить Белинскому и его размышлениям ряд претензий. Например, так ли можно «Фауста» Гёте относить к идеальной поэзии; например, достаточно ли точно определение «идеальной поэзии» схватывает сущность романтизма; например, в самом ли деле в античной и средневекой литературе ничего не было от реальной поэзии, и т. д. и т. п. В сущности, такие вопросы — скорее вопросы Белинского к нам, к нашей науке. Историзм Белинского имеет свои особенности и границы: он был формой теоретического освоения рождающегося реалистического искусства, и предъявлять к нему требования современной нам теории и истории литературы по меньшей мере было бы странно.

Мы поэтому обратим внимание на главную трудность, которую встретил и заметил Белинский на пути своего исследования в этой замечательной статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», — на диалектику отражения реального предмета искусства и реального общественного бытия в художественном произведении.

Когда Белинский характеризовал Шекспира, он, вполне убежденный в этом, писал: «У него нет идеалов в общепринятом смысле этого слова... У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов: он бесстрастен...» (7, 1, 145). Получалось твердое, абсолютное разделение: реальной поэзии — истины без идеалов, идеальной поэзии — идеалы без истины. Но, мы видели, в идеальной поэзии Белинский усматривал «точки соприкосновения» с поэзией реальной — «истину чувства», глубину мысли. Может быть, и у реальной поэзии есть «точки соприкосновения» с идеальной?

Вопрос о соотношении истины и идеала в искусстве — один из коренных вопросов. Решается он каждый раз практически — в зависимости от социальной позиции теоретика, и решение зачастую выражается в формах донаучных постулатов вроде «бесстрастия» «реального» поэта. Даже когда идеи и идеалы находят строго научное объясне-

ние в объективных отношениях социальной действительности, далеко не сразу становится ясной структура искусства и характер его идейного содержания. И, однако, Белинский не мог не решать этот кардинальный вопрос. Он искал «точки соприкосновения» реальной поэзии с идеалом и — скажем, забегая вперед,— интуитивно-практически, анализируя живые произведения искусства, находил их там, где они действительно есть. Поэтому никак нельзя абсолютизировать приведенные суждения об отсутствии идеалов у «реального» поэта, о его «бесстрастии».

Проблема идеала выводит нас ко второму вопросу статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя», взятому нами для анализа,— к вопросу о процессе художественного творчества в целом, охватывая реальную и идеальную поэзию, искусство вообще.

ЗАКОНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛИНСКИЙ И КАНТ

Перед тем, как приступить к анализу повестей Гоголя, Белинский раскрыл свое представление о *художественном творчестве.* Остановимся пока на сжатой характеристике этого сложнейшего процесса:

«Способность творчества есть великий дар природы; акт творчества, в душе творящей, есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостию: вот основные его законы» (7, 1, 163).

Белинский и здесь игнорирует романтическое выведение поэтического творчества из божественного: он как бы замыкает «великий дар природы» в «душе творящей», не прибегающей к помощи свыше, но все же говорит о том, что многое еще скрыто и непонятно, даже таинственно в этом «священнодействии», в чудесном созидании прекрасного, или, как тогда часто говорили, *изящного* произведения искусства. Белинский тем не менее называет *основные законы* творчества: оно бесцельно с целью, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью,— тем самым он указывает на источники своих представлений — на Канта и на Шеллинга, исследовавших эти противоположности творческого процесса. Чтобы понять своеобразие трактовки их Белинским, надо обратиться к этим источникам и к их изложению в лекциях Надеждина, которыми Белинский, без сомнения, пользовался.

Один из самых основных вопросов эстетики — вопрос о том, как связано искусство с красотой — явлением, которое, с одной стороны, явно выходит за пределы искусства, а с другой — настолько в нем сосредоточено, что кажется присущим только ему или, по крайней мере, только ему в таком чистом виде. Философская эстетика подходила к этому вопросу со стороны умозрительного определения красоты и стремилась из такого определения вывести идею искусства.

В «Критике способности суждения» (1790) Кант выдвинул свое знаменитое определение красоты как *целесообразности без цели* и попытался отсюда протянуть нити к искусству, трактуя его как *изображение эстетических идей*. Чтобы результаты этой попытки были понятны, приведем пояснения самого Канта.

Принцип целесообразности без цели Кант иллюстрирует простым примером: «...цветок, например тюльпан, считается красивым, так как мы воспринимаем в нем некую целесообразность, которую мы в своем суждении о ней не соотносим ни с какой целью» (43, 5, 241). Красота, по Канту, вызывает свободное незаинтересованное удовольствие; она сама по себе ни приятна, ни полезна, ни выгодна. Она — такая внутренняя целесообразность, которая в природе присуща только живым организмам; что же касается до произведений рук человеческих, то их красота, за исключением искусства в узком смысле слова, ускользает от Канта; впрочем, когда Кант утверждал, что суждение вкуса не есть познавательное суждение, то он угадывал происхождение эстетического чувства из противоположности познания — из творчества, создания *новых* предметов и их *еще не существующей* красоты. Но Канту осталась недоступной другая сторона диалектики познания и творчества — их взаимное проникновение друг в друга, в частности — познание *объективной меры* создаваемого предмета в процессе его творчества, *законов красоты* в их действии — для каждого случая своеобразном, как своеобразна мера каждого вида предметов. Именно поэтому Канту не удалось раскрыть диалектического перехода от простого продукта труда к сложному произведению искусства.

Кант верно отнес изящное искусство к *познанию*, но не определил ни особенности предмета этого познания, ни особенной сложной природы красоты художественного представления — оно для него точно так же вообще целесообразно без цели, хотя и «содействует культуре способностей души для общения между людьми» (43, 5, 321).

Все же Кант чувствовал, что произведение искусства скрывает в себе нечто такое, что определяет его оригинальность и совершенство. Художник (его Кант назвал *гением* без всякой мистики — в смысле просто талантливого художника) творит по своему *правилу*, которого сам не знает и не может сообщить другому, и для каждого нового произведения *природа* дает ему новое правило. «Трудно объяснить, как это возможно» (43, 5, 325),— сознается Кант. Теперь нам ясно, что он нащупывал *законы красоты* — законы меры каждого произведения, неизмеримо более сложные, чем законы меры вещей данного вида, как раньше, в формуле целесообразности без цели, выразил смутно ощущавшийся им этот последний закон.

Совершенно так же Кант, рассматривая искусство как изображение эстетических идей, не мог ничего определенного сказать об *эстетической идее:* она — «то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т. е. никакое *понятие*, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным» (43, 5, 330).— Это, вне сомнений, так. Но почему так? Кант, как говорилось, не анализирует сложной природы законов красоты в искусстве, вытекающей из особенностей его предмета и социально-эстетического критерия этого предмета.

Таким образом, все рассуждения Канта об искусстве витают в эмпиреях всеобщих форм сознания — разума, воображения, интуиции, вкуса и т. п., но не спускаются к плоти искусства, к его особому предмету и к вытекающим отсюда особенностям творческого процесса. Вот почему его «эстетическая идея» не стала *художественной идеей* и определена до крайности абстрактно, означает, собственно, только то, что она — «представление воображения», из которого следует много мыслей, но которое нельзя охватить общим понятием, хотя тут же Кант говорит, что в эстетической идее художник делает наглядными идеи разума, то есть иллюстрирует их, и что, наоборот, игру воображения художник объединяет в понятии. Словом, «эстетическая идея» Канта — смутное и приблизительное определение художественного содержания, которое претворяется в художественное произведение по смутному же «правилу» оригинального творчества. Нельзя не отметить, что некоторые наши исследователи, выдвигающие понятие *эстетической идеи*, не слишком далеко ушли от этих смутных догадок Канта.

В то же время Кант считал, что искусство — это созидание через свободу, то есть через произвол практического разума (определяющего мир в отношении к человеку по принципу *добра*); этот разум ставит *цель*, соответственно которой создается *представление*, а по нему находится *форма* предмета. Значит, творчество, по Канту, — «бесцельно с целию», как и писал Белинский. Но оно и «бессознательно с сознанием», если вспомнить рассуждения Канта об «эстетической идее», и «свободно с зависимостию», если сопоставить произвол практического разума с неким «правилом», которое каждый раз диктуется художнику *природой*.

И все-таки, как увидим дальше, Белинский не столько совпадает здесь с Кантом, сколько полемизирует с ним. Дело в том, что Кант рассматривает художественное творчество как процесс, в целом зависящий от творящего субъекта, лишь один раз ссылаясь (в темном для него моменте) на *природу* — скорее всего, на природу того же художника. И, несмотря на отдельные приближения Канта к истине и догадки о ней, сущность искусства не раскрылась перед его взором — и в значительной степени в силу абстрактно-эстетического подхода к проблеме. Для того, чтобы можно было плодотворно восходить от всеобщего понятия красоты к искусству как сложному виду прекрасного, необходимо вооружиться прежде всего истинным понятием прекрасного, раскрыть законы красоты, не говоря уже об истинном представлении о человеке и обществе. Этим и объясняются сравнительно скромные результаты исследования искусства, предпринятого Кантом.

ЗАКОНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. БЕЛИНСКИЙ И ШЕЛЛИНГ

Гораздо сложнее, чем с Кантом, обстоит дело с Шеллингом. Здесь труднее найти прямые соответствия приведенных формул Белинского положениям Шеллинга, но зато заметно резче критик отталкивается от его абстракций, выводящих в романтическую мистику. Полемика с Шеллингом, включающая в себя и переосмысление некоторых идей философа, продолжалась весь «телескопский» период, и мы вынуждены более подробно изложить здесь его концепцию по «Системе трансцендентального идеализма» (1800) и речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

С января 1835 года, как упоминалось, Станкевич жил

в Москве и мог посвятить Белинского в результаты своего изучения «Системы трансцендентального идеализма». К тому, что было известно Белинскому о взглядах Шеллинга из лекций Надеждина и других источников (статьи в журналах, книга А. И. Галича «Опыт науки изящного», переводы книг шеллингианцев вроде Бахмана, и др.), присоединились пояснения Станкевича. Мы не знаем, в каких пределах и формах это происходило, но, вне сомнений, это был живой обмен мыслями о построениях немецкого философа, и, конечно, обсуждения касались в первую очередь сущности искусства.

Сам Шеллинг связывал между собой три идеи своей «системы» — идею *интеллектуального созерцания*, идею *творческого созерцания* и идею *эстетического созерцания* (или *поэтического дара*). Первая идея — первоначало всего, вторая — творец реального мира, третья — творец искусства, венчающего всемирное развитие духа.

Что, собственно, представляет собой первая идея Шеллинга — *интеллектуальное созерцание* (или *интеллектуальная интуиция*)?

Известно, что рационалисты Декарт, Спиноза, Лейбниц считали, что разум человека способен непосредственно, помимо чувств, интуитивно постигать мир. Кант полагал, что способность созерцать свою деятельность доступна лишь для творца мира, человек же может воспринимать только уже данное и только чувствами. У Фихте интеллектуальная интуиция — это акт самосознания «я», когда оно непосредственно созерцает свое действие, обращенное на себя же. Шеллинг под интеллектуальным созерцанием разумеет абсолютно свободное знание, порождающее себя и сопровождающееся полным совпадением порождаемого с порождающим (см.: 115, 51—52). Это первоначальный интеллект («я»), себя порождающий и себя же созерцающий и в том и другом неразличимый. «Подобное созерцание и есть *я*, ибо через *знание я о самом себе я само*... впервые и возникает» (115, 51).

Нужно хотя бы на время «вывихнуть мозги», чтобы войти в подобную «вывихнутую» логику идеалиста и проследить ход его построений. Но чтобы *понять* этот «вывихнутый» мир, надо обнаружить скрытые под ним факты мира реального.

Никакого другого сознательного творчества, кроме человеческого, мы не знаем. Следовательно, перед нами абстракция от этого творчества, фантастически представленная в виде первоначала мира. Мало того, она противопо-

ставлена другому роду знания — созерцанию обычному, ничего не порождающему, а только познающему свой объект — и к тому же не непосредственно интеллектом, а через чувства. Таким образом, перед нами всего-навсего самое обыкновенное различие *познания* того, что есть, и *творчества* того, чего еще нет (последнее фантастически представлено как неразделимое самопознание-самотворчество). Ничего другого в этой идее Шеллинга нет. Белинский еще не мог «расколдовать» эту идеалистическую мистификацию, но его не могло не оттолкнуть обожествление «я», ведущее к идее бога-творца.

Но вот неразделимое шеллинговское интеллектуальное созерцание вопреки своей неразделимости выделяет из себя *творческое* (или *созидающее*) созерцание. Против ожидания, оно творит не реальный мир, а категории — одну за другой: материи и ее измерений, магнетизма, электричества, химизма, гальванизма, пространства и времени и т. д., причем Шеллинг не забывает добавлять разъяснения вроде того, что «материя не что иное как дух, созерцаемый в равновесии своих деятельностей» (115, 162).

Пройдя понятие организма (оно дается очень близко к кантовскому), Шеллинг приближается к сознательному человеческому творчеству, и тут оказывается, что его-то он и не склонен признавать всерьез.

С одной стороны, он не выводит творческий акт из пределов *теоретической* философии и *теоретически* трактуемых категорий действительности, возможности и необходимости, и творчество оказывается чисто умозрительным («...так как идеализм, конечно, не знает действительной, чувственной деятельности» — 1, 3, 1). С другой же стороны, он *унижает* творческий акт до сочинения *схемы*, будто бы необходимой и достаточной ремесленнику, которого он творцом не считает. Это стремление *оторвать* высокое художественное творчество от «ремесла», от простого труда — опять-таки не могло привлечь к себе Белинского: он, правда, не исследовал связи художественного творчества с процессом простого труда, но и не противопоставлял их, не возводил художественный образ в бесплотный *символ*.

Что такое *схема?* — Это понятие Шеллинг взял у Канта из «Критики чистого разума»; там оно трактуется как сумма признаков *понятия*, например понятия треугольника, понятия собаки,— нечто серединное между понятием и образом: все треугольники, все собаки должны соответствовать своим схемам, но нарисовать можно только определенный треугольник — прямоугольный, равносторонний

и т. д., определенную собаку — дворнягу, мопса, овчарку и т. д. (см.: 43, 3, 222—224).

Шеллинг применил понятие схемы к ремесленному труду: «Яснее всего мы представим себе, что такое схема, если приведем в качестве примера механически работающего ремесленника, которому нужно сделать предмет определенной формы согласно понятию — замыслу. Работнику сообщается только то, чем должен быть предмет в понятии, но в то же время совершенно непонятно, как помимо руководства чем-либо иным кроме этого понятия у него могло что-либо получить оформление в процессе работы, не следуй он здесь некоторому правилу, чувственно созерцаемому, хотя бы и чисто внутренним образом. Это правило и есть схема... Согласно этой схеме сначала он сделает лишь грубый набросок целого, вслед за тем перейдет к разработке отдельных частей, пока, наконец, в его внутреннем созерцании схема не станет приближаться к снимку, каковой и служит дальнейшим руководством вплоть до того момента, когда одновременно с внесением полной определенности в картину не получит себе завершение также и сама работа» (115, 231—232).

Шеллинг, видимо, чувствовал, что в творческом процессе есть такое условие, без которого процесс не может быть доведен хотя бы до «снимка» с будущей вещи, но его попытка выдать за это условие кантовскую *схему понятия* не решает вопроса, потому что схема понятия — это сумма мыслимых признаков понятия, из которых конкретного образа создаваемой вещи не построишь, хотя вещь и должна соответствовать всем признакам понятия о ней. Из всего, что нами говорилось о творчестве раньше, должно быть ясно, что таким необходимым условием творческого процесса, больше того — *самой его сутью* — является *мера* создаваемой вещи, конкретное количественно-качественное соотношение всех ее частей и компонентов, выражающее ее сущность и выливающееся в ее форму; именно отсюда — а не из схемы понятия — возникает *образ* создаваемого предмета («снимком» Шеллинг назвал его неточно, потому что этот образ не снимается с предмета, а предшествует его созданию), который действительно служит «руководством» при продолжении и завершении работы, сам достигая «полной определенности» и исчезая в реальном продукте труда.

Не разгадав участия *меры* в простом творческом процессе, Шеллинг не увидел в нем творчества по законам красоты, противопоставил этому «ремесленному» и будто

бы *механическому* процессу высокое творчество — воплощение *идей* в *символы*, создающее красоту, передающее вечность и т. д. Он писал: «Схема... всегда и неизбежно имеет в виду эмпирический, то ли действительный, то ли подлежащий осуществлению предмет... тогда как для красоты, для вечности и т. д. пригодны лишь символы» (115, 233). И Шеллинг вслед за Кантом делит художественное творчество на два оторванных друг от друга процесса — содержательный процесс воплощения *идеи* в *символы* и формальный процесс, требующий «известных механических навыков», так что «путь, проходимый тут от идей вплоть до предмета, удвояется по сравнению с тем, который мы имеем в случае механически работающего человека» (115, 233). Мы увидим далее, что такое разделение творческого процесса совершенно чуждо Белинскому — он вряд ли случайно пренебрег этими «указаниями» немецких философов.

Отсутствие понятия меры в картине простого труда не проходит даром и в представлении о сложном процессе художественного творчества. Если в первом случае остается в стороне объективная сущность созидания (мера — объективна, ее нужно найти, открыть), то во втором случае исчезает уже *объект изображения* (что для Белинского, как мы знаем, просто немыслимо) и, конечно, *его мера,* а не только мера художественного произведения; вместе с тем формализуется *красота* произведения и становится загадочной, мистической красота единства идеи и символа. Искусство в итоге предстает в виде беспредметного творчества, воплощения идеи в символическом образе, который безотносителен к правде изображения реальных людей в реальном обществе. Сам предмет рассматривается Шеллингом как созданное субъектом — остановившееся, застывшее творческое *«я»,* по существу пассивное. Правда, Шеллинг говорит о рефлексе, познании предмета творящим субъектом, но это познание сводится только и исключительно к самопознанию — познанию самого себя, превращенного в объект.

Применительно к искусству этот принцип самосозерцания, конечно, переносится в «чистую» духовную область: искусство — это самосозерцание «интеллигенции», достигшей самосознания и свободы, исключительно созерцание своих идей в форме символов. Реально под этим «самосозерцанием» кроется отражение социальных интересов в произведении искусства, взятое здесь безотносительно к предмету, так что шеллинговские символы — это просто-

напросто персонификации социальных идей художника; но до сознательной социологичности такого построения Шеллингу было, конечно, очень и очень далеко. Его представление о творческом процессе в искусстве оставалось в пределах современного ему субъективизма. Если выразиться фигурально, его захватывал не пафос Геркулеса или тем более Прометея, а пафос Нарцисса — пафос самолюбования.

Несмотря на эту сущность своих построений, Шеллинг выразил отдельные идеи, послужившие не только романтической теории.

Так, он писал, что «произведение искусства в широком смысле этого слова обладает целью, которая остается ему внешней» (115, 291),— этим оно отличается от организма, который целесообразен по отношению к самому себе; он признавал, что произведение искусства — не объект (в смысле полезной вещи), а *созерцание,* существующее вне «интеллигенции» (то есть вне своего творца); он считал, что в произведении искусства выражены не логические понятия силой рассудка, а идеи разума силой воображения. Представляет интерес диалектика идеи, идеала и объекта у Шеллинга. Идеи — это «объекты силы воображения» (115, 298), волей субъекта совершается мысленный переход от *идеи* к определенному объекту посредством *идеала* (это понятие дальше от понятия *схемы,* но все же не доходит до понятия объективной *меры);* из противоположности объекта и идеала намеченный объект превращается в объект долженствования силой свободного влечения, исходящего из чувства, которое витает между идеалом и объектом. Когда же «идеал реализован, идея может влечь нас дальше, и так далее до бесконечности. Таким образом, идеал сохраняет свое значение только для текущего момента деятельности, сама же идея... может быть реализована лишь путем бесконечного продвижения вперед» (115, 300), так что «в каждый отдельный момент свобода оказывается ограниченной и в то же время вновь обретает бесконечность в качестве стремления» (115, 301).

Все эти перечисленные мысли и соображения Шеллинга легко раскрываются в своих реальных источниках. Отличие всякого продукта рук человеческих (искусства в широком смысле, но, значит, в том числе и в узком) от организма — действительно состоит в его внешней цели. Искусство в узком, собственном смысле, конечно, не просто полезная вещь, а духовный продукт, по существу — форма *познания* (человека в его отношениях к природе и обще-

ству, но до этого Шеллинг не доходит). В художественном произведении, как, впрочем, и во всяком, при его создании действительно возникает противоречие между идеалом и объектом, и, когда произведение достигает идеала (который совершенствуется в ходе осуществления), идея может развиваться дальше — к ряду других осуществлений. Но во всех этих случаях у Шеллинга нет ни намека на объективную меру *произведения*, а тем более — на объективную меру *предмета искусства*, и получается некое обязательное правило не только достигать идеальной формы произведения, но и снимать противоречие между объектом и идеалом, приводить объект к идеалу, то есть правдивое изображение, освещенное идеалом, заменять идеальным.

Отказавшись от исследования объективной стороны творчества, Шеллинг оставил его во власти *произвола*, который принимался им за *свободу* ничем не ограниченной деятельности «я», «интеллигенции», субъекта, хотя некоторые ограничения этой «свободы» и признавал (впрочем, они не меняли его пафоса).

Уже из общефилософской части книги Шеллинга Белинский мог вывести упомянутые формулы творчества («бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостию»), но вместе с тем у него, вне сомнений, формировался и *полемический смысл* этих формул. Однако обратимся к трактовке Шеллингом сущности искусства.

Естественно ожидать — и Белинский, конечно, с нетерпением этого ждал,— что анализ *эстетического созерцания* прояснит проблему искусства, но его встретило разочарование. Шеллинга не интересовала природа искусства,— ему было важно завершить свою систему таким явлением, которое сочетало бы субъективное и объективное, свободу и необходимость, конечное и бесконечное и т. д.— и сочетало бы *в духе*, в его высшем проявлении.

Свою «дедукцию произведения искусства вообще» Шеллинг начинает с задачи — найти форму «созерцания», в которой сознательное и бессознательное в *я* были бы тождественными и тождественность эта сознавалась. Если природа творит бессознательно, но в конце концов приводит к пробуждению сознания в человеке, то искомое заданное явление должно начинаться сознательной деятельностью, но реализацией ее будет бессознательный продукт, свободная деятельность перейдет в нечто объективное, необходимое, когда «в совершенстве произведения находит себе успокоение всякий порыв к творчеству, все противоречия здесь снимаются, все загадки разреша-

ются», и «мы видим... *счастливую удачу*, нечто вроде свободного дара высшей природы, которая невозможное сделала таким путем осуществимым» (115, 377).

Уже здесь, в этих словах о «загадках», об «удаче» и «свободном даре» какой-то «высшей» природы, содержатся признания Шеллинга в непонимании творческого художественного процесса в его объективной сущности. Отсюда его обращение к «неведомому, приводящему здесь к внезапной гармонии между объективной и сознательной деятельностями»,— к тому «неведомому», которое «ничем не отличается от абсолюта», от «высшей силы, которая, наперекор даже свободе, привносит непреднамеренность в то, что было предпринято с сознанием и умыслом» (115, 377). И вот эту-то *неведомую* силу Шеллинг и называет *гениальностью* художника, уподобляя ее *року* в человеческой жизни: «...гениальностью зовем мы то непостижимое, что придает объективность осознанному, без всякого содействия свободы и даже вопреки последней, поскольку приобретает вечную текучесть придающее единство произведению.

Требуемое нами произведение и является гениальным произведением (произведением гения,— поправил Шеллинг на полях своего экземпляра книги.— *Г. С.*) или же, поскольку гений свойствен лишь искусству,— произведением искусства.

Дедукция закончена...» (115, 378).

— Как! И это — *все?! Все* — об искусстве, о том, что оно такое? — невольно вырывается у читателя (и, конечно, у Белинского) на этом месте раздела о «принципах философии искусства», так много обещавшего.

Да, это — все. Больше того, что произведение искусства замышляется сознательно и свободно, а осуществляется таинственной гениальностью неведомым путем в такое единство субъективного и объективного, о котором сам творящий субъект и не догадывается,— больше ничего здесь Шеллинг не говорит, и для него этого вполне достаточно: ему кажется, что тем самым противоречия свободы и необходимости, идеального и реального, конечного и бесконечного, субъективного и объективного, духа и природы, сознательного и бессознательного — преодолены наилучшим образом, и система трансцендентального идеализма завершена.

Белинскому был совершенно чужд пафос завершения философской системы,— его неудержимо влекла к себе сущность искусства, его захватила эта идея *гения,* живуще-

го в человеке и помимо его воли творящего искусство; он даже попытался представить себе такого гениального юношу среди быта древней Руси, когда его гениальность воспринимается им самим и окружающими как бесовское наваждение, с которым ничего нельзя поделать. Но Белинский прекрасно понимал, что романтическая поэма такого рода ничего в творческом процессе не объясняет, и искал объективные закономерности не в таинствах субъекта, а в объективной действительности. Поэтому, можно полагать, он внимательно всматривался и в отдельные суждения Шеллинга, ловил в них крупицы истины.

Для произведения искусства (развивал Шеллинг свою основную идею) характерна бесконечность бессознательности, когда сознательный замысел реализуется в неисчерпаемом смысле, в символическом отображении идей, словно бесконечное количество толкований вызывается бесконечным числом замыслов, и нельзя сказать, вложено ли это художником или раскрывается в самом произведении. В лжепроизведении такой бесконечной многозначности нет,— его преднамеренное содержание бросается в глаза и служит объектом для размышления, а не для созерцания.— Мимо такого глубокого наблюдения Белинский пройти не мог, но Шеллинг только поставил перед ним задачу, без убедительного объяснения.

Заметил Шеллинг и необходимость красоты, совершенства произведения также и там, где выражается напряженность страдания или радости, где объект созерцания величествен и т. д., то есть иногда замечал *предмет изображения* вопреки принципу (неприемлемому для Белинского), по которому восприятие произведения сводится к самосозерцанию субъекта.

Наконец, Шеллинг наметил отличие искусства от организма, от ремесла, от науки и обозначил связь искусства с философией.

Организм — неразрывен, тогда как произведение искусства разделено на акты сознательные и бессознательные; красота организма случайна и не может быть нормой для искусства (вот почему неверен принцип *подражания природе*), скорее наоборот: «выдвигаемое искусством в качестве совершенства должно превратиться в принцип и норму для оценки красоты природной» (115, 386).— Белинскому близок первый, антиклассицистический принцип, но чужд второй, романтический, навязывающий объекту субъективность.

Ремесленное произведение преследует внешнюю себе

цель, тогда как произведение искусства (здесь Шеллинг забыл то, что сказано им о произведении искусства в широком смысле слова) абсолютно свободно от внешних целей — от чувственного наслаждения, от пользы и экономической выгоды, от морализирования, от связи с наукой, хотя та по своей бескорыстности ближе всего к искусству.

В этом сравнении Шеллинг переосмыслил положения Канта о незаинтересованности эстетического удовольствия, но если Кант считал искусство хотя и целесообразным без цели, но все же содействующим «культуре способностей души для общения между людьми», то Шеллинг прошел мимо этого очень существенного замечания Канта и, справедливо отделив искусство от чувственных наслаждений, экономической выгоды, морализирования и гелертерства, не попытался выделить его особую социальную цель и объявил его свободным от всех «внешних целей». Получилась «самоцельность» искусства вопреки тому, что было раньше сказано об отличии произведения искусства от живого организма. Эта проблема тоже не прошла мимо внимания Белинского — она будет им решаться не один раз.

От науки Шеллинг отделил искусство его способом выполнения их общей задачи: цель науки имеет вид бесконечного задания, искусству же «надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству» (115, 387); наука не требует обязательной гениальности, она может развиваться к целому по частям и доступна упорству и таланту, тогда как в искусстве идея целого предшествует частям и открывается только гению, постигающему ее «путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности» (115, 388).

Этот пункт со всей очевидностью показывает, что Шеллинг не усматривал у искусства *особого предмета* и не видел по этой линии отличия искусства от различных наук, каждая из которых характеризуется прежде всего предметом, сферой своего изучения; для него существует наука вообще, знание как таковое, и здесь — поскольку искусство в собственном смысле слова тоже есть знание — исчезает всякое содержательное, предметное различие между искусством и наукой, остается надуманное переворачивание пары понятий целого и части. На самом деле проблему этой пары здесь не решить без анализа конкретных предметов наук и искусства, потому, что целое в искусстве свое — человек и мир человека, как в любой науке целое — ее особенный предмет.

Соотношение искусства с наукой — проблема, которую Белинский по-разному будет решать впоследствии; сейчас для него вне сомнений, что искусство имеет свой предмет, в отличие от науки,— это тоже аргумент в споре с философом.

Наконец, Шеллинг намечает связь искусства с философией в духе упоминавшейся идеи, по которой искусство призвано увенчать его философскую систему. «...Эстетическое созерцание не что иное, как созерцание интеллектуальное, приобревшее объективность» (115, 390), то есть первоначало всей системы, наконец-то обретающее единство субъективного и объективного, сознательного и бессознательного. *Поэтический дар*, с другой стороны, есть «возведенное в свою высшую ступень многочастно повторенное творческое созерцание», «сила воображения», творящая предмет уже не в *ограниченном* и *затемненном* состоянии, а в «чистом виде и без всяких помех» (115, 391).

Так в фантастической форме триединства «созерцаний» Шеллинг осмысливал человеческое творчество в ряду форм развития природы, а отчасти и общества, перевернув их соотношение: не творчество рассматривая как одну из форм движения, развития, деятельности, а движение и развитие выдавая за форму творчества, созидания, что «в мировом масштабе» не могло не вести к идее творца мира, то есть бога, который скрыт у Шеллинга под именем «интеллектуального созерцания».

Однако в этом триединстве Шеллинг угадал реальные свойства человеческого творчества: оно ставит сознательную цель — создать произведение, но постигает создаваемое целое путем воображения, творческой интуиции, процесс которой не поддается логическому осознанию; оно создает по идеальному образу реальный предмет, в котором идеал исчезает и в то же время присутствует — в *форме* вещи; оно стремится создать непременно прекрасное произведение, даже если это произведение искусства, изображающее непрекрасные предметы. Излишне говорить, что так материалистически перевернуть догадки Шеллинга Белинский был не в состоянии. Это, впрочем, не отменяло внутреннего сопротивления критика идеалистической мистификации реальных процессов.

Здесь уместно будет сравнить эстетические представления Шеллинга с такими же представлениями Канта (вряд ли Белинский прошел мимо этого сопоставления). Многое Шеллинг прямо заимствовал у кенигсбергского философа, например мысль о незаинтересованности эстетического

суждения, деление творческого процесса в искусстве на формальную и содержательную стороны, выдвижение *гения* в качестве творца эстетических идей. Но заметна и характерная тенденция Шеллинга — найти общее объяснение всем этим процессам, связать их в единство. Поскольку же это единство носило идеалистический характер, то замеченные Кантом реальные особенности художественного творчества, и без того представшие в отвлеченном виде и не нашедшие рационального объяснения, втянуты Шеллингом в его идеалистическое «потенцирование» и получили фантастическую окраску.

Искусству механическому, выделенному Кантом, Шеллинг переадресовал кантовское же *правило,* по которому творит художник (гений), превратив это творческое по своему духу *правило* — в *схему,* опять-таки взятую у Канта и означающую у него, как говорилось, сумму признаков понятия. Так Шеллинг понизил все то, что могло бы повести к анализу реального процесса творчества вообще и художественного творчества в особенности. С другой стороны, Шеллинг мистифицировал кантовское понятие *гения,* превратил просто непонятное у Канта — в непостижимое, таинственное, чудесное; соответственно кантовская *эстетическая идея* воспарила до *эстетического созерцания,* наделенного божественной силой. Эта тенденция не ускользнула от внимания Белинского, и он, как говорилось, явно избегал формулировок, присоединяющих художественное творчество к божественному.

Выдвижение непостижимого и непредусмотренного в произведении художника — естественное отражение все более ясно после французской революции обозначавшихся нежданных очертаний буржуазного строя, заставивших Шеллинга и в «Системе трансцендентального идеализма» ввести этот мотив в его прямом виде обсуждения проблематичности «действительно правового государственного устройства» (115, 332), отодвинутого событиями в неопределенно далекое будущее и достижимого силой чего-то бессознательного, скрытого, необъяснимого, но единого для всего человеческого рода (см. 115, 345, 349). И это вторжение скрытой необходимости в свободу Шеллинг усматривал «во всяком человеческом действии, во всем, за что только мы не беремся» (115, 345). От внимания Белинского этот существенный момент индивидуальной и особенно общественной человеческой деятельности еще ускользнул, но с тем большей силой и значительностью возникнет перед ним в так называемый «примирительный» период.

* * *

Уже в 1801 году Шеллинг отошел от идеи увенчания искусством всей своей системы и поставил искусство позади философии, которую теперь сделал единственным органом постижения всех таинств художественного творчества. Этот сдвиг выразился в лекциях по эстетике, читанных в 1802—1805 годах в Иене и повторенных в 1804 и 1805 годах в Вюрцбурге (впервые опубликованы в 1859 году, на русском языке — в 1966 году под названием «Философия искусства»). Записи этих и более ранних лекций ходили в рукописных копиях, два списка — А. Вагнера чтений 1798—1799 годов и Расмана 1802 года — были в распоряжении С. П. Шевырева; Белинскому они вряд ли были доступны — с Шевыревым он не общался. Более известна была в России речь Шеллинга в Мюнхенской академии художеств 12 октября 1807 года «Об отношении изобразительных искусств к природе», положения которой относились ко всему искусству, а не только к живописи; ее, конечно, хорошо знал Надеждин, основные идеи ее были известны и Белинскому. Мы остановимся на получивших то или иное отражение в суждениях критика.

Прежде всего, Шеллинг выразил свое отрицательное отошение к принципу *украшенного подражания искусства природе,* взятому в буквальном смысле. Приверженцы этого принципа, говорит он, понимают природу либо в виде груды предметов, либо как некое вместилище для вещей, либо считают почвой для восстановления наших сил, но никак не «священной, вечно творческой, коренной в мире силой, из себя самой порождающей все вещи и придающей им действенность» (116, 291).

Искусство, утверждает Шеллинг, должно воспроизводить *творческую жизнь* природных предметов и привносить в них «наше собственное настроение», *преображать* их так, чтобы «они стали нам созвучны» и чтобы из горнила преображения получалось «чистое золото истины и красоты» (116, 293). Для этого именно «красота, охваченная понятием и проистекающая из души», должна породить другую красоту — «красоту форм» (116, 294), тогда как природа «без всякого понятия» создает правильные формы кристаллов, соразмерные движения светил, действия животных и птиц, возвышающиеся до «стройных архитектурных сооружений»: «...все они ведь руководятся здесь всемогущим духом, который светится уже в отдельных проблесках знания, но нигде не достигает такой лучезарной полноты, как в человеке» (116, 297). Художнику «дарована

свыше эта творческая сила», эта «ничем не замутненная творческая мощь и действенность, свойственные природе» (116, 298), она-то и составляет ту *бессознательную силу*, которая сочетается с *сознательной деятельностью* художника и придает его произведению «неисчерпаемую реальность, которая ставит его наравне с произведением природы» (116, 298). Художник, следовательно, «должен отклониться от подражания природе как продукту, как твари, но лишь с тем расчетом, чтобы возвыситься до творческой силы и постигнуть ее духовно» (116, 298),— вот что значит, по Шеллингу, подражать природе.

Белинский, безусловно отвергая классицистический принцип украшенного подражания природе, отталкивался и от шеллинговского принципа не столько природного, сколько божественного беспредметного творчества из чистой идеи: критика интересовали, как мы видели, законы правдивого изображения человека, он подходил к пониманию искусства как воспроизведения действительности, а философская эстетика не так проясняла эти процессы, как уводила в сторону от них. С таким же внутренним сопротивлением знакомился Белинский и с Шеллинговым принципом *идеализации* в искусстве.

На первый взгляд, Шеллинг выступает *против* идеализации. Если, говорит он, считать истину, красоту и благо далекими от действительности, то идеализация последней не означает ли незаслуженного возвышения лжи, безобразия и зла? На самом деле истина, красота, добро есть действительнейшее, а соответственно «задачу искусства мы поймем в изображении подлинно сущего» (116, 299), то есть тех же истины, красоты и добра. В природе жизненность развивается как будто глубже и сочетается с материей; но в том-то и беда: изменчивость материи несет гибель красоте, так что «каждое создание природы лишь на одно мгновение обладает подлинным совершенством красоты... лишь на это мгновение ему присуща полнота существования» (116, 300). Идеализация не в том состоит, чтобы безуспешно ловить изменчивость природы, а как раз в том, чтобы удержать полноту существования, совершенство красоты, потому что «в этом моменте оно является тем, чем оно есть извечно». «Искусство, запечатлевая сущность в этой ее мгновенности, изымает ее из тока времени, представляет в ее чистой бытийности, жизненной извечности» (116, 300). Например, искусство «задерживает быстрый бег лет человеческих, когда силу зрелой мужественности сочетает с мягкой грацией первых юношеских лет, или мать

взрослых сыновей и дочерей показывает в полном блеске мощной красоты» (116, 300). И, приведя эти примеры, Шеллинг восклицает: «...разве здесь происходит не что-либо иное, как устранение несущественного — времени?» (116, 300).

Идеализация, следовательно, на самом деле оказывается у Шеллинга отказом от изображения «подлинно сущего», развивающегося в материи и во времени,— она есть изображение «сущности» в ее «чистой бытийности, жизненной извечности» — в «полноте существования» и «совершенстве красоты», изъятых из времени, то есть, говоря проще, она представляет «сущность» такой, какой она *воображается* художнику во всем блеске проявления жизненных сил. Это идеалы мужественности и женственности, а не действительные мужчины и женщины.

Белинский — мы увидим дальше — не прошел мимо этих построений Шеллинга, но отбросил их спекулятивный смысл, когда неоднократно утверждал, что картины истинного художника более похожи на действительность, чем сама действительность похожа на себя.

Третья проблема, выдвинутая Шеллингом и, вне сомнений, привлекшая к себе внимание Белинского,— проблема *характерности,* индивидуальности изображаемого, и к ней философ тоже подошел со стороны природы, трактуемой как материя, одухотворенная жизненностью разных ступеней своего развития. Для рационалистов всякое проявление сущности в форме предмета есть нечто отрицательное, ограниченное; Шеллинг прав, возражая им: в природе творческая сила находит соразмерность всякой сущности в ее форме, потому «единичное не создается ограничением, здесь действует внутренняя сила, благодаря которой оно представляется чем-то, утверждающим себя по отношению к целому» (116, 301), сила единичности и, значит, индивидуальности представляется в виде жизненной характерности. Но когда Шеллинг применяет этот принцип к искусству, идеалистическое понятие творческой силы искажает его представление о художественном процессе: по его словам, художник «постигает облик и суть обуревающей его творческой идеи, выдвигает все это на первый план... превращает индивидуальное в самостоятельное целое, в род, в вечный прообраз» (116, 301—302). Другими словами, для выражения «творческой идеи» требуется не красота объективного предмета, а *исполненность красотой,* она же доступна только «образу человеческому» (116, 302). Так образ прекрасного человека становится *средством* для

того, чтобы представить *идею* совершенной и прекрасной. В этом и состоит соревнование художника с творческим духом природы: художник, как и природа, творит «неисчерпаемое разнообразие характерных черт и особенностей» (116, 303), но в виде очищенных идеально прекрасных в полноте существования «вечных прообразов» людей [1].

Мысль Канта — мы видели — стучалась в дверь, за которой скрыты *законы красоты* вообще и человека в особенности. Шеллинг тоже теряется в догадках о том, что же находится за этой дверью. Слово «характерное» не помогает здесь делу.

Поэтому Шеллинг никак не может перейти от абстракции «характерного» к конкретности характера, то есть к тому, что так интересовало Белинского. «Под характером,— говорит Шеллинг,— мы разумеем такое единство в действии тех или иных сил, которое неизменно способствует известному их равновесию и сохранению определенной меры в обнаружении» (116, 308). Это просто значит, что характер — это то, что верно себе (без дальнейших определений). И если формуле «страсть должна выражаться умеренно» Шеллинг предпочитает другую — «страсть умеряется самой красотой» характера, то этим, конечно, отвергается пресное морализирование, но еще не открывается путь от хотя бы и усовершенствованной нормативности к реалистической полноте изображения. Правда, Шеллинг включает в орбиту возможностей искусства не только бурю слепой страсти (ее приводит в границы «дух разумения в виде блюстителя красоты»), но и тот случай, «когда и сам дух увлекается безудержной силой», когда «страждет душа» и ее нельзя уже спасти «от мучений и попрания», и здесь Шеллинг высказывается за изображе-

---

[1] Это понятие *характерного* не совпадает с тем, какое возникло на почве социологии: оно — переходное от классицистического *типа* к индивидуальному характеру, тогда как у социолога характерность — воплощение социального отношения. Шеллинг не доходит до понятия конкретного характера человека, социолог игнорирует это понятие. «...Для искусства... интересна *общественно-историческая характерность* жизни изображенных индивидуальностей — их отношений, действий, переживаний. А свойства «натуры» и «темперамента» изображаемых индивидуальностей интересуют литературу лишь постольку, поскольку *через* них, с их помощью сильнее и глубже проявляется общественно-историческая сущность жизни этих индивидуальностей» (80, 45). У человека, таким образом, есть «натура» и «темперамент», есть и совокупность общественных отношений — общественно-историческая сущность (или характерность), а своего *характера* — нет.

ние «полной силы страдания», раз страдальцем «не совершалось ничего неподобающего, ничего противного человечности» (116, 312—313). Пример — статуя Ниобеи, у которой любовь матери побеждает все другие чувства, вызванные жестокой местью богини. «Всякое внешнее насилие,— обобщает Шеллинг,— в состоянии отнять лишь внешние блага, но душа при этом не задевается; тленные узы тут порываются, но неразрывным остается единение в извечной и подлинно божественной любви» (116, 313).— Тут из-за философа-романтика вдруг выглядывает лицемерный богослов, оправдывающий «всякое внешнее насилие» чисто поповским утешением там, где естественны человеческое сочувствие и протест, выраженный той же статуей Ниобеи. Можно себе представить, как Белинский был возмущен таким толкованием этого человечнейшего произведения античности, он не принимал подобных изворотов мысли и впоследствии, когда их настойчиво внушал своим друзьям Бакунин в фихтеанский период своих увлечений.

При разборе эстетических взглядов, выраженных в «Системе трансцендентального идеализма», мы говорили, что для Шеллинга нет предмета искусства, он его не выделяет и не исследует в его особенности. Здесь, в речи 1807 года, Шеллинг как будто выделяет предмет — человека, даже подчиняет ему природу при ее изображении. Но и здесь предмет сливается с творческим субъектом, даже, так сказать, «вливается» в него и пропадает в нем. Отсюда линия «изображения души», намеченная в речи и сыгравшая немалую роль в последующей эстетике шеллингианского толка. Сначала «неразличимый элемент», она затем «сочетается воедино с благостью и прелестью» и составляет «высокое этическое начало» (116, 314). «Красота, проистекающая из полной пронизанности нравственной благости чувственной привлекательностью, захватывает и восхищает нас обаянием чуда», ибо «дух природности», вообще-то «независимый от души», оказался здесь «в полной слиянности с душой», «озаренной внутренним жаром божественной любви». Искусство здесь «как бы выходит за свои пределы и само себя превращает в средство» — в средство «для чувственного воплощения души» (116, 315).— Так реальный предмет искусства — человек в обстоятельствах его жизни — превращается сначала в идеализированную абстракцию, а затем — в «чистое» воплощение «души» — в иллюстрацию этического идеала художника. Принцип иллюстративности, даже в таком очищенно этическом обла-

чении, был враждебен Белинскому, искавшему в теории обоснований своей борьбы против него.

Естественно, что для такого «высокого», так отдаленного от действительности содержания искусства не годились живые и грешные люди, и Шеллинг приводит слушателей к заключению, что по отношению к пластике «можно говорить лишь о природах божественных. А потому,— продолжает он свою мысль, развившуюся у него несколько позднее в целую теорию мифотворчества, сейчас, кстати сказать, на Западе чрезвычайно модную,— если не имеется в нашем распоряжении уже сложившейся мифологии, приходится собственными силами добиваться божеств, измышлять таковых, если не имеется готовых образов» (116, 316).

Живопись тоже рассматривается под этим углом зрения, в ней (не говоря уже о поэзии) обнаруживаются еще большие возможности «озарения души» и «воздействия со стороны высших сил» (116, 317). Пробегая творения Микеланджело, Леонардо да Винчи, Корреджио, Рафаэля и Гвидо Рени, Шеллинг находит в смене одних другими все большее проявление души, так что в картине Гвидо Рени, изображающей вознесение богоматери, уже нет светотени и разлита «чистая лучезарность». Впрочем, Шеллинг спохватывается, что за таким бесплотным воплощением души последует манерность, и возвращается к идеалу «полного мощи существа», то есть человека (впрочем, не называя его и тем сохраняя оттенок его «божественности»). Вот как обрисован этот полубог: «...существо, достойное по своему индивидуальному складу и в то же время с такой самостоятельностью формирующееся: и даже божество стало бы с радостным удовлетворением взирать на создание, которое, будучи одарено чистотой душевной, в то же время оказалось бы в состоянии энергично проявлять вовне высокое свое естество, утверждая себя в чувственно действенном существовании» (116, 321). Это — абстрактный гимн абстрактному человеку,— он далек от живых людей и, конечно, не отвечал надежде Белинского понять действительного человека — «загадку для самого себя» (7, 1, 146).

Последняя проблема, которую по-своему решает Шеллинг в речи 1807 года,— проблема взаимосвязи искусства и истории, точнее — проблема зависимости искусства «от духа создавшей его эпохи» (116, 323), уже известная нам по осмыслению ее Надеждиным. Шеллинг отвергает «присвоение прекрасного, не добытого самостоятельным путем» (116, 322), то есть принцип подражания образцам, даже

если они сохраняют свою прелесть для последующих поколений. В лекциях по эстетике Шеллинг выдвинул принцип *оригинальности* произведений искусства, с которым мы встречались еще у Канта. Это было, так сказать, эстетическое преломление явно двинувшейся вперед истории, принятое даже такими классицистами, как наш Мерзляков, именно по этому признаку отличавший гения от таланта. В речи 1807 года Шеллинг выразил мысль о *воодушевлении* (то есть жизненной активности, свойственной душевным и духовным силам, причем «различным эпохам свойственны различные типы воодушевления» — 116, 325), из которого возникает искусство, когда *общественное мнение* охвачено *всеобщим энтузиазмом,* возможным при такой общественной жизни, «когда она обуревается теми же самыми силами, которые придают возвышенность самому художественному творчеству» (116, 324). Поэтому художник, как и ученый, должен повиноваться только своему закону, и «никто не имеет права им понукать или предписывать ему, какой дорогой ему надлежит следовать. Если достойно сожаления, когда он вынужден вступать в противоборство со своей эпохой, то лишь презрения достоин тот художник, который проявляет здесь угодничество» (116, 324).

Это обобщение связи расцвета искусства с характером общественной жизни Белинский переосмысливал применительно к России, к подъему общественного самосознания после 1812 года и формированию читающей публики и т. д. Но и здесь Шеллинг далек от конкретно-исторического анализа социальных условий, благоприятных искусству,— далек настолько, что кончает речь дежурным славословием в адрес «высокого правителя» Баварии, будто бы даровавшего рассудку — свободу, «духу — крылья для воспарения, а гуманным идеям — действенность» (116, 326). Нечего и говорить, что такое наполнение общих формул начисто исключало решение проблемы гуманистической сущности искусства и не могло не отталкивать Белинского.

Заключая этот краткий перечень эстетических проблем, поставленных Шеллингом и получивших то или иное отражение в поисках Белинского, нельзя не отметить главного противоречия их, проистекающего из основного противоречия социальных и философских построений Шеллинга — противоречия между принципом движения, развития, творчества и реальной бесплодностью этого умозрительно сконструированного принципа, на деле оборачивающегося компромиссом с немецким убожеством начала

XIX века и даже славословиями в его честь. Эстетически это противоречие преломляется в насильственном единении творчества с «вечной» душой, когда по «закону» идеализации живая красота человека застывает в неподвижных формах «полноты существования» вне времени, с очевидностью устремившегося вперед. Здесь философ-романтик из своего идеала устраняет враждебное красоте человека время, но, чуждый социальным силам, способным поднять человека к новой его красоте, спасает красоту лишь умозрительно и ценой ее омертвления в неподвижном, застывшем идеале. Это противоречие, совершенно чуждое Белинскому, гуманистический идеал которого неизменно устремлен вперед, настолько существенно и характерно для романтического мировосприятия, что эхо его отозвалось и во взглядах Аполлона Григорьева (см. об этом: 92, 371—386), и в упоминавшихся представлениях Достоевского, и во многих других порывах к идеалу гармонической красоты спокойствия и равновесия, давно оставленного человечеством позади...

ЗАКОН КРАСОТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Автор основательнейшей монографии о Надеждине Н. К. Козмин писал: «Лекции Надеждина составлены под влиянием Канта и Бутервека, система которого положена в основу курса; с другой стороны, нельзя не заметить отражения воззрений Платона и Шеллинга. Эстетики Аста, Зольгера и др. также, по-видимому, были известны Надеждину. Здесь он мог найти мысли, ему симпатичные...» (45, 347). В книге Козмина приведены записи лекций Надеждина по так называемой археологии и по теории изящных искусств, в сносках даны цитаты из источников, соответствующие тем или иным местам лекций; кроме упомянутых имен использовалась Надеждиным и книжка Бахмана «Всеобщее начертание теории искусств», переведенная по его рекомендации Чистяковым (эта книжка производит впечатление упрощенной популяризации построений Шеллинга, раскрытых в сторону официального богословия).

Судя по записям слушателей, приведенным Козминым, Надеждину не удалось построить оригинального курса эстетики,— компилятивный характер лекций бросается в глаза, и там, где у Канта или Шеллинга под абстракциями чувствуются реальные сложности творческого процесса,

у Надеждина они сглаживаются или просто опускаются. С другой стороны, в некоторых второстепенных моментах Надеждин более конкретен, ближе к плоти искусства.

Из всех вопросов, затронутых в лекциях, мы здесь возьмем один — об основном законе красоты и художественности, как он представляется философской критике. Изложение этого закона в лекциях Надеждина удобнее взять потому, что именно в разъяснении этого закона прежде всего состояла его заслуга перед русской литературой, критикой и публикой, как о том писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы». Именно от Надеждина «узнали у нас, что поэзия есть воплощение идеи, что идея есть зерно, из которого вырастает художественное произведение, есть душа, его оживляющая; что красота формы состоит в соответствии ее с идеею» (114, 163—164), он первый у нас заговорил «о художественности, как сообразности формы с идеею» (114, 160). И Чернышевский же утверждал, что «от этих эстетических аксиом критика гоголевского периода (то есть Белинский.— *Г. С.*) никогда не отступала» (114, 178).

Писал это Чернышевский в первой половине 1856 года, когда сам придерживался такой же точки зрения на художественность. Очень скоро — уже в конце того же года — он отошел от нее к более сложному представлению о художественности (см. об этом: 93, 94—142), мимо которого исследователи обычно проходят, и за Белинским несправедливо закрепилось это суждение Чернышевского. На самом деле Белинский преодолевал однолинейное представление о художественности, свойственное философской эстетике, и формулы Надеждина для него были не столько непреложными законами, сколько предметами размышлений и сомнений.

Надеждин стремился проанализировать понятие прекрасного, составить, по примеру Канта, «аналитику изящного», а для этого исследовать отношения между *идеей* и *формой*. Идея — «начало жизни» — обладает «*высочайшим единством,* в котором должны сосредоточиваться все внешние формы явления» (45, 324), характеризуется *простотой,* отсекающей всякую запутанность, *всеобъемлемостью* явлений одного рода, заключая в себе первообраз для этого ряда, и, наконец, *эстетической изобразимостью* (в отличие от других изобразимостей — скажем, математической), являющейся в неистощимом разнообразии форм. Все это вместе обращает идею в *идеал* — «полный образ идеи», создаваемый фантазией (45, 325).

Свойства формы противоположны: совершенство формы — в *сложности*, так что «гармония состоит в том, чтобы идею простую и единичную выразить в многообразных формах» (45, 325); отсюда правило «единства в разнообразии» (45, 325). Всеобъемлемости идеи противоположна *индивидуальная особенность* формы. Наконец, изобразительности идеи противостоит *знаменательность*, то есть содержательность формы.

В этой аналитике изящного абстрагирован самый простой процесс создания вещи, который от *идеи* вещи и в самом деле требует простоты, «всеобъемлемости» явлений данного рода (здесь Надеждин, сам того не подозревая, приближается к понятию *меры* предметов данного *вида*) и «эстетической изобразимости», чтобы могло возникнуть образное представление вещи — ее *идеал*. С другой стороны, мысль о многообразии индивидуальных форм выражения идеи приближается к понятию вариантности меры и ее выражения в формах. Но до отчетливого сознания всех этих закономерностей Надеждину было далеко, и это не замедлило сказаться на его представлении о художественности.

К искусству Надеждин просто-напросто «приложил» изложенное представление об «изящном». Получилось упрощенное определение, живущее и в наше время: «Искусство есть не что иное, как уменье осуществлять мысли, рождающиеся в уме, и представлять их в формах, ознаменованных печатию изящества. Следовательно, изящные искусства имеют два элемента: мысль художника и форму, в которую он ее облекает» (45, 265—266).— Ни о каком предмете искусства речи здесь нет, и это надо подчеркнуть прежде всего: именно из такого уже тогда обыденного взгляда пошли теории, оправдывающие иллюстраторство в искусстве, и именно против иллюстраторских следствий из него протестовал Белинский и искал убедительные аргументы против этого зла.

Далее у Надеждина дан набор положений, уже не меняющих существа примитивного представления об искусстве. В творчестве ум или созерцает мир идеальный и низводит из него идеи в мир чувственный, или предметы мира действительного возводит к свету идеальному, а фантазия дает соответствующие образы. (Заметим в скобках, что в обоих случаях воображение не выходит к реальному миру, так что они не совпадают с делением поэзии на реальную и идеальную Белинским.) Вдохновение — гармония ума и фантазии в творческом процессе; гений — «способность воображать идеи» «по законам возможности» (45,

342); он творит по «правилам»: «...Гений следует только своему гению — высшей природе и бывает верен ее законам, нимало о них не думая. Эта высшая свободная природа дает правила искусствам, ибо произведения ее — те вечные образы изящества, изучение коих часто возбуждает к подобному творчеству» (45, 343). Свойства гения и его произведений — *оригинальность, естественность* и *всеобщая предлежательность* (то есть общепонятность, когда читателю кажется, что он сам сочинил). Поясняя понятие оригинальности, Надеждин пытается растолковать представления Канта о *правилах;* смутные у Канта, у Надеждина они становятся еще более смутными и смешиваются с классицистическими, так что известная защита Надеждиным *правил* поэтического творчества представляет собой причудливую смесь отстаивания тех и других — канонических и создаваемых художником каждый раз заново для каждого произведения (здесь смутно ощущались, как говорилось, законы меры).

Гений — дар природы; воспитание и образование ему нужны, но сами по себе в состоянии произвести только талант. Таланту недостает самобытной оригинальности творчества. «Произведения таланта нравятся, произведения гения увлекают; талант работает, гений живет» (45, 345). «Гений в искусстве — *поэт,* в какой бы внешней форме ни проявлял свои идеи» (там же). Главный закон гения — «соревнование духу природы на основании потребности прекрасного», отсюда — гений есть «соревнователь божества» (там же). Соревнование исключает подражание; последнее делает человека рабом, списчиком действительности, в этом подражании человеку нельзя сравняться с богом-творцом, вечным всехудожником. «Гений, при всей правильности и точности, творит как будто бессознательно, следуя внутреннему непреодолимому влечению, какому-то высшему, божественному инстинкту, и только одному свободному, непроизвольному одушевлению обязаны своим существованием прекраснейшие его произведения, кои возникают из глубины духа в чистоте и непорочности» (45, 346), — на такой высокой, восторженной ноте завершал Надеждин свои лекции об искусстве.

Изложенные здесь представления Надеждина о сущности прекрасного и искусства безусловно были предметом вдумчивых размышлений Белинского, вызывали его сомнения и заставляли искать принципиально иной подход к искусству и его закономерностям.

Мы видели, что именно объективные закономерности художественного творчества и объективная природа прекрасного оставались в тени или получали фантастическое объяснение и у Канта, и у Шеллинга. Перед молодым Белинским стояла, в сущности, грандиозная задача — раскрыть тайны реального процесса художественного творчества, и ничего удивительного не будет в том, если обнаружится, что он не смог сразу и до конца справиться с этой задачей. Помимо того, что для этого надо было раскрыть диалектику реального трудового процесса, что оказалось посильным только мысли Маркса, здесь требовалось накопить и разработать множество научных предпосылок и практических наблюдений для того, чтобы это вообще стало возможно, и нам надо обратить внимание прежде всего на эту сторону поисков мысли Белинского, так интересно и плодотворно начатых им в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя».

Теперь мы можем вернуться к этим поискам.

ОРИГИНАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ БЕЛИНСКОГО

Когда от философско-эстетических построений, из этого абстрактного мира «чистых» идей, едва сохранивших отсвет реальности, возвращаешься к Белинскому, поражает сила его интуиции: она одевает живой плотью призрачные схемы, проявляет ускользающий от мысли процесс, убеждает в том, что никак не удается вывести абстрактно-логическим путем. И такое впечатление возникает не потому только, что Белинский как бы реализует данную ему готовую схему,— нет, своей интуицией он проникает в процесс, едва обозначенный философскими построениями, и восстанавливает его в живой целостности. Его воображение постигает предмет раньше, чем успевает освоить его логическая мысль, и та, не затрудняя себя строгими доказательствами, спешит дальше, вполне доверяя работе интуиции и опираясь на ее результаты. Белинский — мыслитель-художник, и это дает ему громадные преимущества и перед эстетиками-философами, и перед записными литературными критиками, оценщиками литературных произведений.

Что вкладывало воображение Белинского в приведенные им формулы Канта и Шеллинга о том, что творчество бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостию?

И у Канта, и у Шеллинга под свободой творчества подразумевается, как мы видели, *произвол* художника, создающего для себя каждый раз некое «правило» или вовсе обходящегося без всяких правил; одним словом, свобода творчества для них — ничем не ограниченная деятельность субъекта.— Белинский под свободой творчества понимает нечто противоположное: свободу *творчества* — от воли художника! Послушаем его самого:

«Художник чувствует потребность творить. Эта потребность приходит к нему вдруг, нежданно, без спросу и совершенно независимо от его воли, ибо он не может назначить ни дня, ни часа, ни минуты для своей творческой деятельности: вот свобода творчества, вот его независимость от лица творящего!» (7, 1, 163).

Может быть, Белинский не понял Канта и Шеллинга или понял превратно? — Нет, перед нами не случай непонимания, не недоразумение, а спор: вы, философы, не так представляете себе реальный процесс,— не в произволе художника его свобода, а в подчинении воли художника *свободе самого творчества.*— Безусловно, такой подход к диалектике свободы творчества куда глубже, чем у знаменитых философов: они мучились над выведением объекта (произведения) целиком из субъекта (его творца) и подозревали чудеса, творимые особо одаренным субъектом (гением), а Белинский прямо начинает с объективной стороны: свобода действия творца — в подчинении свободному процессу творчества и не зависящим от субъекта законам, которые должны осуществляться без всяких субъективных помех и отклонений. Пойдем за Белинским дальше:

«Потребность творить приводит за собою *идею,* которая залегает в душу художника, овладевает ею, тяготит ее. Эта идея может быть одною из общих человеческих идей, давно уже известных; но художник берет ее не по выбору, но невольно, берет ее не как предмет ума созерцающего, но воспринимает ее в себя своим чувством, обладаемый трепетным предчувствием ее глубокого, таинственного смысла... не видит ее ясно и томится желанием сделать ее осязаемою для себя и других: вот первый акт творчества» (7, 1, 163—164).

И Белинский, не терпящий ни малейшей отвлеченности, тут же одевает сказанное в художественную ткань Шекспира: «Положим, что эта идея есть идея *ревности,* и будем следить за ее развитием в душе поэта. Заботливо и томительно носит он ее в сокровенном святилище своего

чувства... постепенно эта идея проясняется перед его глазами, облекается в живые образы, переходит в *идеалы*, и ему, как бы в тумане, видится пламенный африканец Отелло, с его челом смуглым и изрытым морщинами, слышатся его дикие вопли любви, ненависти, отчаяния и мщения, видятся пленительные черты кроткой, любящей Дездемоны, слышатся ее тщетные мольбы и стоны среди глухой полуночи. Эти образы, эти идеалы, в свою очередь, вынашиваются, зреют, выясняются постепенно; наконец, поэт уже видит их, говорит с ними, знает их речь, движения, манеры, походку, черты лица, видит их во весь рост, со всех сторон, видит обоими глазами и так ясно, как бы наяву, на самом деле... Вот второй акт творчества. Потом поэт дает своему созданию видимые, доступные для всех формы: это третий и последний акт творчества. Он не так важен, ибо есть следствие двух первых» (7, 1, 164).

Остановимся на минуту. Что, собственно, нового сказал здесь Белинский? Разве не тот же это процесс от идеи к образу и идеалу и к их воплощению, который мы встретили у Шеллинга и даже у Надеждина? — Да, процесс тот же, но он и не тот: он приобрел *художественную* конкретность с самого начала, с *идеи*. Это не абстрактная «божественная» идея, не «эстетическая идея» Канта, не «эстетическое созерцание» Шеллинга, а идея именно *художественная*, целиком погруженная в особенный предмет искусства,— человеческое переживание и отношение к другому человеку во всем их живом развитии, и все дальнейшее движение творчества есть познание этого предмета — человека в истине данного переживания и конфликта, в соотношении его с идеалом, в столкновении человеческого — с античеловечным и унижающим человека. Весь этот процесс входит в художника со стороны, из действительной жизни, но осуществляется им самим, всеми совокупными силами его души, и потому Белинский не разделяет процесса на творческую и механическую половины, не делит художника на гения и ремесленника, а отмечает *три* этапа творчества, каждый из которых вытекает из предыдущего, и, следовательно, третий этап есть завершение творчества, а не снижение его до ремесла.

Но вот Белинский пытается *объяснить* этот процесс, и у него появляется ссылка на «таинственное ясновидение», «поэтический сомнамбулизм». «Еще создание художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно... Где же он видел эти лица, где слышал об этих событиях и что такое его творчество? — спрашивает

себя Белинский и отвергает обычные ответы: — следствие долговременного и многостороннего опыта, тонкой наблюдательности, глубокого уменья схватывать сходства и обозначать их резкими чертами? Что же его идеалы? Неужели это различные черты, рассеянные в природе и собранные в одно для образования известных типов, составленных по мерке, заранее взятой, как думали и говорили добрые и почтенные эстетики былых времен?.. О, ничего этого, ровно ничего!..» (7, 1, 164).

Ни эмпирические теории, ни классицистические вроде представления Баттё о том, что тип мольеровского мизантропа собран по черточке со многих человеконенавистников, ничего не объясняют в творчестве, подобном творчеству Шекспира, то есть в истинном искусстве. И Белинский прибегает к *романтической фразеологии*, которой, конечно, ровным счетом ничего не объясняется.

Художник «нигде не видел созданных им лиц, он не копировал действительности, или нет: он видел все это в вещем, пророческом сне, в светлые минуты поэтического откровения, в эти минуты, знакомые одному таланту, видел их всезрящими очами своего чувства» (7, 1, 164).— Да, конечно, художник нигде не видел именно тех лиц, какие он создал, но ведь это обстоятельство не снимает вопроса о том, откуда и как они возникли в воображении художника, в его «вещем, пророческом сне»! Да, конечно, в творчестве — в настоящем творчестве — нет «расчета вероятностей», «соображений», «старания свести концы с концами», «сделать», «сочинить»,— в нем все «создалось в душе художника как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы, в нем самом и вне его и находившейся» (7, 1, 165). Но уже это «как бы» указывает на неверие Белинского в божественную природу этих сил, на которую ссылались Шеллинг и романтики, на его убежденность в том, что должны же под покровом этой тайны скрываться особенные, но реальные процессы.

Пафос Белинского здесь в отрицании рационалистических представлений о творчестве как рассчитанном, соображенном, сочиненном процессе, отсюда его недоверие к отмеченному еще Аристотелем *закону вероятности*, как мы видели, в свободной от рассчитанности форме принятому Белинским в представлении о «знакомом незнакомце». *Истинно поэтические* создания — *выношены, создались* в душе, *рождены* ею, они не испорчены ложными понятиями об искусстве, предвзятыми целями и расчетами. Недостатки в искусстве начинаются там, где «окончивается творче-

ство и начинается работа»,— так Белинский переосмысливает представления Канта и Шеллинга о сочетании творчества и ремесла и совершенно изгоняет ремесло из творчества (впрочем, этим еще не утверждается творческая сущность всякого труда и ремесла в том числе).

После всего этого Белинский как бы заключает: «Теперь, кажется, легко объяснить, что такое *бесцельность с целию, бессознательность с сознанием.* Когда поэт творит, то хочет выразить, в поэтическом символе, какую-нибудь идею, следовательно, имеет цель и действует с сознанием. Но ни выбор идеи, ни ее развитие не зависит от его воли, управляемой умом, следовательно, его действие *бесцельно* и *бессознательно*» (7, 1, 165).

Может показаться, что Белинский возвращается к Шеллингу, утверждавшему, что «если художник непроизвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества... то и объективное в его произведении возникает как бы без всякого содействия со стороны творца, то есть само привходит вполне объективно» (115, 380). Но это значит у Шеллинга, что «какими бы разнообразными намерениями он (художник.— *Г. С.)* ни руководился в отношении собственно объективного в его творениях, на него действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной» (там же). Сила эта — субъективна, она есть *гениальность* творческого субъекта — «то непостижимое, что придает объективность осознанному, без всякого содействия свободы и даже вопреки последней» (115, 378). Художественное творчество, по Шеллингу, есть бессознательная объективация сознания «я» — объективация, идущая дальше этого сознания и обладающая «неисповедимой глубиной». Белинский же связывает глубину художественного процесса прежде всего с воздействием действительности, существующей *до и независимо от* художника и его творчества, на гениального художника, который подчиняется вытекающим из этого отношения *законам творчества.* Для Шеллинга *свободно «я»,* сознающее само себя; для Белинского *свободны законы творчества,* а творческое «я» должно им безусловно подчиняться. Поэтому Белинский настаивает на непроизвольном выборе идеи и на своей особенной постановке проблемы — *свободе творчества от лица творящего при зависимости от него:*

«Поэт есть раб своего предмета, ибо не властен ни в его выборе, ни в его развитии, ибо не может творить ни по

приказу, ни по заказу, ни по собственной воле, если не чувствует вдохновения, которое решительно не зависит от него: следовательно, творчество свободно и независимо от лица творящего, которое здесь является столько же страдательным, сколько и действующим. Но отчего же в создании художника отражается и век, и народ, и собственная его индивидуальность? Отчего в нем отражается и жизнь, и мнения, и степень образованности художника? Следовательно, творчество зависит от него, следовательно, он столько же и господин его, сколько и раб его? Да — оно зависит от него, как зависит душа от организма, как зависит характер от темперамента» (7, 1, 165—166).

Отсюда выясняется сложность условий, необходимых, по представлению Белинского, для *вдохновения*.

В 1827 году Пушкин среди других мыслей записал: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» (82, VII, 57). Представление Белинского о вдохновении не противоречит пушкинскому, а идет дальше. «Вдохновение,— пишет он,— есть страдательное, можно сказать, болезненное, состояние души... есть энергия души, возбужденная не волею человека, но каким-то не зависящим от него влиянием, и поэтому оно непринужденно и свободно. Есть еще другого рода вдохновение — вдохновение, усиленное волею, желанием, целию, расчетом... Плоды этого вдохновения иногда блестящи на вид, но их блеск есть блеск фольги, а не золота, блеск, тускнеющий от времени. Правда, в ком нет таланта, тому нельзя приходить даже и в напряженный восторг, ибо напрягать можно только что-нибудь существующее, положительное, хотя и слабое; напрягать или натягивать чувство, фантазию, словом, талант, может только тот, кто, хотя в некоторой степени, владеет всем этим...» (7, 1, 151—152). Результат вдохновения — «поэтический синтез», «истинною красотою» которого можно «доверчиво любоваться» (7, 1, 152).

Вдохновение — потому страдательное состояние души, что возбуждается не волею человека, а данными ему природой способностями — гениальностью или талантливостью, силой воображения, интуиции, которые только развиваются воспитанием и образованием. Но и этого недостаточно для вдохновения: художник — «раб своего предмета», в его создании «отражается и век, и народ, и собственная его индивидуальность» с его «мнениями», то есть взглядами,—

все это входит в «поэтический синтез». Белинскому предстояло разобраться в этой толпе участников сложнейшего процесса, объяснить их из самой действительности, и он не хотел закрывать дорогу к исследованию романтическими ссылками на божественную творческую силу,— это чувствуется по его уклончивым формулировкам там, где романтики прямо указывают на бога.

Позднее, осенью 1836 года в Прямухине, Белинский несколько видоизменил свою формулу творчества, но опять-таки в сторону независимости от сознания художника: «...поэзия есть бессознательное выражение творящего духа и... поэт, в минуту творчества, есть существо более страдательное, нежели действующее, а его произведение есть уловленное видение, представшее ему в светлую минуту откровения свыше, и... следовательно, оно не может быть выдумкою его ума, сознательным созданием его воли» (7, 1, 316). Что значила для него и здесь «бессознательность», показывает тут же выраженное убеждение в том, что «эпическая поэма, чтоб быть истинно художественным произведением, должна отражать в себе, как в зеркале, жизнь целого народа» (там же),— и это вопреки страницей раньше заявленному субъективистскому тезису («Вся природа внешняя есть произведение нашего духа. В противном случае наш дух был бы зеркалом природы...» — 7, 1, 315).

Во всех этих и подобных противоречиях и при всех идеалистических (и даже «божественных») формулировках мысль Белинского бьется, стремясь прорваться к действительности и отделить подлинно художественное творчество, создающее *оригинальные* (то есть отражающие жизнь) произведения, от произведений надуманных, сочиненных, списанных с античных и иных образцов. И он противопоставляет оригинальность «Илиады» и «Фауста» — подражательности «Энеиды», «Освобожденного Иерусалима», «Потерянного рая», «Мессиады», потому что последние «созданы не безотчетно, не самобытно... живут не своею, а чужою жизнию и, следовательно, в них нет и не может быть ни полной картины жизни народа... ни верного отражения духа времени» (7, 1, 316). Увлекшись на короткое время субъективным идеализмом Фихте, Белинский упрямо отстаивал объективные истоки художественного творчества.

Перед Белинским, таким образом, неотступно возникала проблема *отношения искусства к действительности*, поставленная им делением искусства на реальное и идеаль-

ное, самобытное и подражательное. А эта проблема предваряла вопрос о том, что мы теперь называем реалистическим художественным методом.

ДИАЛЕКТИКА ПОЗНАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА

Из всего предшествующего изложения не следует того, что Белинский, возражая Канту, Шеллингу и их популяризаторам, преодолел романтическое представление о художественном творчестве и сделал решающий шаг к материалистическому пониманию этого процесса.

И Кант, и Шеллинг, и особенно теоретики романтизма, отталкиваясь от рационализма просветителей, познанию противопоставили творчество, понимая его как созидание внелогическое, целиком интуитивное, сверхразумное. Этот разрыв между тем и другим способами освоения мира характерен для эпохи крушения «царства разума», опрокинутого неожиданными следствиями буржуазного переворота. Закономерной реакцией на разрыв было бы открытие взаимного диалектического проникновения познания и творчества друг в друга; но до тех пор, пока не была раскрыта сущность того и другого в анализе труда, эта диалектика осознавалась идеалистически, да и сейчас зачастую сводится к игре понятиями, результат которой — в популярных изложениях — неразличимая смесь познания и творчества.

Взятое в целом, творчество не есть познание. В сущности своей противоположное познанию, оно может быть познанием только в строго определенных отношениях, не меняющих сущности творчества, а утверждающих эту сущность. Точно так же и познание есть творчество лишь в строго определенных отношениях, служащих познанию и утверждающих его. И вся задача состоит в том, чтобы в данном процессе конкретного творчества или познания установить эти отношения. Такая задача на деле практически миллиарды раз разрешается, и степень ее результативности зависит от степени точности практического решения. Но как только речь заходит о формулировках действительной диалектики творчества и познания, так картина не достигает конкретности — в ней игнорируется понятие *меры* — меры познаваемого предмета и меры творимого предмета. Другими словами, проходят мимо *законов красоты,* открытых Марксом, а без них картина взаимопроникновения познания и творчества теряет определенность.

В каких отношениях творчество есть познание? — Возьмем простейший случай творчества — создание вещи. Практика ее создания есть прежде всего познание материалов в их собственных мерах и полезных качествах; во-вторых, она есть познание орудий труда в их собственных мерах и в работе, а также условий труда; в-третьих, она — познание трудового процесса в мере его ритма; в-четвертых, она — открытие создаваемой красоты нового предмета — единства меры вещи нового вида с ее формой; наконец, она есть познание единства красоты вещи с ее назначением, тоже открываемое практически, в достижении этого единства. Всюду, во всех этих переходящих друг в друга процессах содержится познание *объективной истины* — указанных *отношений меры*; без них процесс будет неизбежно искажен и не достигнет желаемого результата. Неизвестные и неиспытанные материалы, несовершенные орудия труда, неловкий, нестройный трудовой процесс, недостигнутая красота вещи — все это приведет к тому, что созданная кое-как вещь не будет способна удовлетворить ни практическому, ни эстетическому своему назначению — воспитывать в человеке специфически человеческое — эстетическое — чувство. А теоретик, игнорирующий познание указанных отношений меры, не проникает в законы красоты и заменяет их умозрительными соображениями.

Всё это — непосредственное *познание* отношений меры в творчестве. Но где же тогда само творчество? Может быть, на его долю ничего не осталось и оно тоже познание?

Нет, оно столь же богато отношениями и, кроме того, *подчиняет* себе познание: оно состоит из тех же отношений, но как бы подхваченных встречным потоком действия, направленного не в глубину сущего, а в еще не существующее будущее, к созданию новой объективной реальности в одной из вероятных *вариантных* ее мер и форм в их единстве, в чем и состоит собственно творчество — *свободное* действие, отвечающее цели («свобода с зависимостью» Белинского: свобода созидания по законам меры). Это действие подчиняет себе все процессы познания: все они служат созданию будущей вещи в ее особой красоте, отвечающей назначению («бесцельность с целию» у Белинского). *Открытие* новой меры предмета есть *создание* ее варианта; *создание* варианта — *утверждение* открытия объективной меры предмета.

Можно сказать поэтому, что творчество в целом — это *созидающее действие* познания, но никак не само познание

того, что было и есть, хотя оно познание того, что создается. Точно так же познание есть *познающее действие* по сути творческих средств и способов, но никак не творчество того, чего нет (истину не творят, а открывают). Какие творческие процессы осуществляют познание? Чтобы познать, надо создать метод исследования в его собственной мере; создать условия и орудия познания в их мерах; применить творческий эксперимент — воссоздать предмет исследования в *его собственной мере* и тем познать его до конца; применить косвенный эксперимент, открывающий *закономерность* явления; выработать научные понятия, формулы, модели, законы и т. п., отражающие объективную реальность в формах сознательной мысли (а формы эти возникли из миллиарды раз повторявшейся практики и потому являются аналогом объективных закономерных отношений и способны давать истину, если ими оперируют правильно).

Отсюда нетрудно заключить, что деление, по которому ученый мыслит строго понятиями и, следовательно, только сознательно, а художник — только образами и, стало быть, только бессознательно,— это не больше, чем предельно упрощенное представление об обоих процессах. На самом деле всегда и во всяком процессе участвуют обе способности сознания — и логическая и образная, и мысль и воображение, и обе они приводят к сознанию и являются по существу своему сознательными; но в каждом из двух процессов, противоположных по направлению, один подчиняет себе другой: в творчестве воображению служит мысль, в познании — мысли служит воображение, но ни один процесс не обходится без обоих участников.

Как видим, уже элементарный пример с созданием простой вещи дает нам достаточно сложную картину. Она станет неизмеримо сложнее, если мы обратимся к художественному творчеству, которое, к тому же, не составляет прямой противоположности познанию, как о том думали романтики, отождествлявшие фантазию и искусство. Кстати сказать, еще и теперь специфику искусства и его назначения порой усматривают в том, что оно является творческим воображением, фантазией, интуицией и развивает эту всеобщую, универсальную человеческую способность. Слов нет, развивает; но специфика искусства, как уже говорилось во «Введении», состоит не в этом служебном назначении: фантазия развивается и помимо искусства, а искусство создается не только фантазией и интуицией.

Диалектика познания и творчества элементарного тру-

дового процесса в искусстве неизмеримо усложняется: возникает диалектика познания предмета искусства и диалектика его творческого воспроизведения внутри диалектики создаваемой вещи — самого произведения, которое поэтому — не просто вещь, а картина жизни. Обратим особое внимание на этот парадокс: *познание* предмета искусства — человека — осуществляется *творческим* аппаратом — воображением с участием интуиции, и все же это по сути своей — познание, осмысление, и притом осмысление с определенной — гуманистической — позиции. Если *проникает* художник в души человеческие *интуитивным* путем, то результаты этого проникновения все время им *сознаются* и соотносятся с идеалом, а идеал — с объективной мерой человека. С другой стороны, убеждения художника, даже гуманистические, не сводятся к логически сформулированным принципам и понятиям, они выражаются в его симпатиях и антипатиях, в интуитивном чувстве прекрасного человека. И так далее и тому подобное... Словом, диалектика творчества и познания в искусстве — это чрезвычайно сложное взаимодействие мысли и воображения, логики и интуиции, но всегда направленное в сторону творческого воспроизведения предмета искусства — человека в обстоятельствах — в художественной картине. Понять эту диалектику помимо целостного представления о специфичности всех сторон искусства не представляется возможным.

Работу воображения можно назвать бессознательной только в противоположность логическому сознанию; но воображение и интуиция — равноправная форма сознания, такое же мощное духовное орудие познания, как и логическое мышление,— познания и в творчестве и в собственно познавательном процессе. На долю бессознательного, не подчиненного сознанию в целом (то есть и логике и воображению) выпадает все то, что в художественно-творческий процесс приходит из самой действительности и так или иначе осознается: реальный предмет искусства, который сопротивляется насилию над собой и порою — как признаются многие художники — ведет себя по-своему, не слушаясь своего творца; реальные социальные отношения, отражающиеся в творчестве и как сторона предмета и как мировоззрение художника — и потому, что процесс в какой-то части скрыт от сознания, и потому, что его результаты попадают в социальную ситуацию, не зависящую от художника, и зачастую получают неожиданный резонанс. Именно на эту объективную сторону обратил преимуще-

ственное внимание Белинский, когда подчеркнул независимость замысла, предмета и самого вдохновения от воли творящего субъекта. Он вышел из внутридуховной сферы к соотношению искусства с действительностью и в этом отношении, открыв тем самым путь для дальнейшего исследования художественного творчества.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ РЕАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Вспомним те представления об отдельных чертах природы искусства, которые были выражены Белинским в «Литературных мечтаниях»: самое общее понятие о необходимости жизненной правды в искусстве; выделение особенного предмета искусства — человека; описательное определение особенного, вероятностного способа познания этого предмета; утверждение единства общего и единичного в художественном образе. Все эти разрозненные суждения в «Литературных мечтаниях» были одушевлены пафосом *художественности* — именно пафосом, стремлением, а не отчетливым понятием. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» то и другое — отдельные суждения и общий пафос — стали силой, которая помогла перевернуть абстрактные построения эстетики и погрузить их в конкретность человеческого мира, в жизнь и судьбы человеческой личности.

Общий и неопределенный пафос художественности получил в статье «О русской повести...» исторические формы реальной и идеальной поэзии, раскрылся в своеобразной картине творческого процесса, явившейся тоже оригинальным переосмыслением предшествующих эстетических схем, и завершился развернутой характеристикой *художественности реальной поэзии,* когда обзор русской повести подошел к повести Гоголя.

Это еще не исследование реализма как художественного метода или направления,— речь идет именно о художественности «реальной поэзии» преимущественно перед художественностью «поэзии идеальной», хотя Белинский совсем не стремится унизить последнюю и как бы извиняется в том, что ее художественность не то что ниже, а беднее.

«Итак, поэзию можно разделить на *идеальную* и *реальную,*— размышляет Белинский.— Трудно было бы решить, которой из них должно отдать преимущество. Может быть, каждая из них равна другой, когда удовлетворяет условиям

творчества, то есть когда *идеальная* гармонирует с чувством, а реальная — с истиною представляемой ею жизни. Но кажется, что последняя, родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности...— с некоторой неуверенностью предполагает Белинский и тут же утверждается в своем предположении: — Но, как бы то ни было, в наше время та и другая равно возможны, равно доступны и понятны всем; но, со всем этим, последняя есть по преимуществу поэзия нашего времени, более понятная и доступная для всех и каждого, более согласная с духом и потребностью нашего времени» (7, 1, 149).

Сам Белинский не указывает здесь на сравнительную художественную бедность «идеальной поэзии», но такое следствие прямо вытекает из его суждений о «Разбойниках» Шиллера: «...в целом этом создании нет истины жизни, но есть истина чувства», причем истина чувства относится скорее к автору, чем к персонажу, так что на это произведение «должно смотреть не как на драму, представительницу жизни, но как на лирическую поэму в форме драмы» (7, 1, 148).

С другой стороны, художественное богатство «реальной поэзии» раскрывается Белинским в характеристике таланта Гоголя.

«Скажите, какое впечатление прежде всего производит на вас каждая повесть г. Гоголя?» — спрашивает Белинский и отвечает: «Не заставляет ли она вас говорить: «Как все это просто, обыкновенно, естественно и верно и, вместе, как оригинально и ново!» Не удивляетесь ли вы и тому, почему вам самим не пришла в голову та же самая идея, почему вы сами не могли выдумать этих же самых лиц, так обыкновенных, так знакомых вам, так часто виденных вами, и окружить их этими самыми обстоятельствами, так повседневными, так общими, так наскучившими вам в жизни действительной и так занимательными, очаровательными в поэтическом представлении?» (7, 1, 166).

Эта тирада, раскрывающая опешившему читателю его собственные впечатления («Да разве такие у меня впечатления? А впрочем...»), изумительна: подобным «ясновидением» Белинский внедряет в сознание читателя свое представление о процессе восприятия «реальной поэзии», соответствующем процессу «реального» творчества: идея — обыкновенные, всем знакомые лица («знакомые незнакомцы») — повседневные обстоятельства — очаровательное «поэтическое представление». И, чтобы утвердить

этот *теоретический* смысл тирады, Белинский добавляет: «Вот первый признак истинно художественного произведения» (7, 1, 166). После этих слов уже нельзя не следить за *теоретическим* смыслом следующего периода, в котором Белинский завершает речь за читателя:

«Потом, не знакомитесь ли вы с каждым персонажем его повести так коротко, как будто вы его давно знали, долго жили с ним вместе? Не дополняете ли вы своим воображением его портрета, и без того уже нарисованного автором во весь рост? Не в состоянии ли прибавить к нему новые черты, как будто забытые автором, не в состоянии ли вы рассказать об этом лице несколько анекдотов, как будто бы опущенных автором? Не верите ли вы нá слово, не готовы ли вы побожиться, что все рассказанное автором есть сущая правда, без всякой примеси вымысла?» (7, 1, 166).

Редко попадает в сферу внимания эстетиков эта вторая половина творческого процесса — активное воздействие произведения на воображение читателя, на его творческую способность мобилизовать свой опыт, свое знание людей и обстоятельств для продолжения и своеобразного — для каждого читателя своего — завершения творческого процесса. К тому же Белинский берет произведение «реальной поэзии», то есть случай наиболее полного воздействия на воображение читателей. В случае «идеальной поэзии» этот процесс, понятно, носит другой, более лиричный и менее общий, более избирательный характер, сосредоточенный в сочувствии автору или в отталкивании от его пафоса.

В своем полном виде «непреложные законы творчества», о которых тут же говорит Белинский, относятся именно к «реальной поэзии»: «Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий — суть верные, необманчивые признаки творчества; это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни, коротко знакомой нам» (7, 1, 166—167).

И Белинский, освободившись от сдерживающих эстетических абстракций, спешит излить все мысли и представления, которые роями рождаются у него от соприкосновения с гением Гоголя. Творчество — не «расчет и работа» копировщика действительности; с другой стороны, посредственный талант еще может обмануть подделкой под поэзию в возвышенных картинах, но никак не в «изображении... жизни обыкновенной, прозаической»... «В самом деле, заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешить

нас до слез глупостями, ничтожностию и юродством этих живых пасквилей на человечество — это удивительно; но заставить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожалеть ото всей души, заставить нас расстаться с ними с каким-то глубоко грустным чувством, заставить нас воскликнуть вместе с собою: «Скучно на этом свете, господа!» — вот, вот оно, то божественное искусство, которое называется творчеством; вот он, тот художнический талант, для которого где жизнь, там и поэзия!» (7, 1, 167).

Остались позади и Кант, и Шеллинг, и романтики, даже формула Надеждина звучит совсем иначе в этом контексте, нисколько не напоминая ее изобретателя,— она ожила под пером Белинского.

Но главное здесь уже не в этом, не только в этом,— жизненная правда при создании «живых пасквилей на человечество» поднимается у «реального поэта» на высоту сознания погибших и погибающих высоких возможностей человеческих, и критик всей душой откликается на гуманистическое сознание писателя и делает его — наряду с правдой — исходным пунктом дальнейшего анализа.

В живое сопереживание творений Гоголя теперь вклинивается несколько условное деление «отличительных черт характера произведений» Гоголя на черты общие («простота вымысла, совершенная истина жизни, народность, оригинальность») и на черту индивидуальную («комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» — 7, 1, 168). Но, в сущности, в довольно свободных рамках этой классификации продолжается и развивается идея о гуманистическом суде «реальной поэзии» над жизнью, унижающей достоинство человека.

«Возьмите любую драму Шекспира, возьмите, например, его «Тимона Афинского»... Люди обманули человека, который любил людей... лишили его веры в человеческое достоинство...» (7, 1, 168). «Тут нет эффектов, нет сцен, нет драматических вычур, все просто и обыкновенно, как день мужика, который в будень ест и пашет, спит и пашет, а в праздник ест, пьет и напивается пьян...» (7, 1, 168—169). «Возьмите... «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают» (7, 1, 169)... «Простота вымысла» в «реальной поэзии» — совсем не простота сюжета, его незамысловатость,— она оборачивается постоянным, вездесущим конфликтом человека и бесчеловечного общественного строя, уродующего людей, доводящего их до отчаяния,

до тупого выполнения принудительных (не случайно вставлена Белинским полуфраза о *мужике*!) и добровольных обязанностей, до замены «счастия» — «привычкой»... Привычка «жалкого получеловека» в этом мире «сильнее, глубже и продолжительнее» «глубокого, человеческого чувства»: «О бедное человечество! жалкая жизнь!» (7, 1, 170).

Вторая общая черта таланта Гоголя — *«совершенная истина жизни»* — тоже, в сущности, раскрывает конфликт человека и общества. Гоголь «не льстит жизни, но и не клевещет на нее; он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нимало и ее безобразия. В том и другом случае он верен жизни до последней степени» (7, 1, 170). Белинский безусловно доверяет гуманистической интуиции Гоголя: то, что прекрасным или безобразным представляется писателю, то и в самом деле прекрасно или безобразно, потому что для писателя и для критика, а главное, для самой жизни человеческой, прекрасное — человечно, безобразное — античеловечно, критерий здесь один — человеческое достоинство, самоосуществление человека и человечества.

Третью общую черту таланта Гоголя и, следовательно, «реальной поэзии» вообще — народность — Белинский теперь сводит к частному случаю правдивости: понимая под народностью «верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа», Белинский заключает: «если изображение жизни *верно,* то и *народно*» (7, 1, 172). Критик здесь, подчиняя народность правде, даже несколько отступает от тех размышлений о градациях народности, которые намечали в «Литературных мечтаниях» проблему сочетания народно-национального содержания искусства с общечеловеческим. Впрочем, требование *гуманистической правдивости* уже само собою включает гуманистичность в народность; в этом направлении и будет развиваться концепция народности искусства у Белинского.

Заметим мимоходом, что эту *гуманистическую правдивость* впоследствии Добролюбов введет в свою «реальную критику», назвав ее «чувством человеческой правды», помогающим художнику раскрывать античеловечные стороны общественной жизни. У Добролюбова, как и у Белинского, это было описательным применением критерия *самоосуществления человека и человечества.* Современный нам исследователь, ссылаясь на Добролюбова, отделяет «правдивость произведений» от «правды отраженной в них жизни»: «в первом случае это слово относится к самому

произведению... и определяет его познавательную, гносеологическую стоимость»; во втором — «...«правда» самой жизни... это *нравственная* стоимость тех или иных человеческих отношений и человеческого поведения», она «воплощает в себе те или иные *тенденции национально-исторического развития*», «ту или иную степень *общенациональной прогрессивности* или же *регрессивности и реакционности»* (81, 214—215). Отсюда термины «правда жизни» и «неправда жизни», принципиально отличающиеся от термина «правда искусства».

Ни Белинскому, ни Добролюбову такое натянутое разделение терминов не свойственно: они не возводят фигуральное выражение «правда жизни» в термин, и для них *в самой жизни* существующие человечные и античеловечные отношения искусство должно отражать *правдиво,* в этом и состоит до конца идущая *правдивость* его. В свое время народники разделяли понятия *правды-истины* и *правды-справедливости,*— тут еще был определенный смысл, но теперь подобная замена точных понятий фигуральными выражениями вряд ли оправдана, тем более что всеобщие отношения прогресса — регресса даже в нравственном преломлении входят в искусство только через его специфику. Но вернемся к Белинскому.

Всего, пожалуй, сложнее и богаче мыслью рассуждение Белинского об *оригинальности.* Во «Введении» требование оригинальности творчества, противопоставленное принципу традиционности, следования образцам, мы связывали с сознанием начавшегося движения общественной жизни — сознанием, возведенным в художественный принцип романтиками, хотя само требование было известно и раньше, например, как мы видели, выдвигалось и Кантом. Впрочем, нельзя себе представлять смену этих художественных принципов как некое абсолютное противостояние: классицистическое следование «образцам» сопровождалось противоположным следованием «природе», уже пришедшей в движение действительности; романтический принцип непременной оригинальности сочетался с противоречащим ему принципом вечности и неизменности души, ее божественной сущности; противоречие перевернулось, но наполнилось еще только субъективной готовностью к движению, которая выразилась в оригинальной игре фантазии больше, чем в открытии до того невиданных или не сознаваемых миров действительности,— именно они в принципе отвергаются романтиком. От этой субъективной оригинальности Белинский делает решительный шаг к ис-

следованию объективных истоков оригинальности «реальной поэзии».

«Один из самых отличительных признаков творческой оригинальности, или, лучше сказать, самого творчества,— совершенно, казалось бы, неожиданно поворачивает мысль предшественников Белинский,— состоит в этом *типизме*, если можно так выразиться, который есть гербовая печать автора. У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*» (7, 1, 173). И дальше Белинский раскрывает типы Отелло, Гамлета, Фамусова, Молчалина, двух гоголевских Иванов, как всех их сам понимает, и затем — уже без пояснений — выстраивает целую вереницу из типов, созданных Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Одоевским. Особенно восхищен критик типом Пирогова из «Невского проспекта»: «Святители! да это целая каста, целый народ, целая нация!.. Да, господа, дивное словцо этот — Пирогов!.. О, г. Гоголь большой мастер выдумывать такие слова... А отчего он такой мастер на них? Оттого, что оригинален. А отчего оригинален? Оттого, что поэт» (7, 1, 174).

Итак, оригинальность — в открытии и изображении *новых типов*, новых «знакомых незнакомцев» (вот здесь, кажется, Белинский впервые привлек это уже бытовавшее тогда словосочетание, чтобы выразить типичность в индивидуальном образе). Но у Белинского речь не просто об оригинальности, а об отличительном признаке «самого творчества», самой *поэзии*. Так он фактически абсолютизирует «реальную поэзию», отождествляет ее с поэзией вообще, с истинным искусством. И он в определенном отношении прав: перед ним начала раскрываться историческая форма искусства, к тому времени *наиболее полно осуществляющая его сущность*.

Однако мысль Белинского не остановилась на объективной стороне оригинальности, зависящей от открытия человеческих типов. «Но есть еще другая оригинальность,— продолжает Белинский,— проистекающая из индивидуальности автора, следствие цвета очков, сквозь которые смотрит он на мир. Такая оригинальность у г. Гоголя состоит... в комическом одушевлении, всегда побеждаемом чувством глубокой грусти» (7, 1, 174).

Казалось бы, это чисто личная особенность таланта Гоголя, о которой больше нечего сказать, как только назвать, как теперь модно, индивидуальным *ви́дением*: так видел Гоголь, и дело с концом. Но Белинский не останавливается на таком скудном итоге. «Комизм или гумор г. Гого-

ля имеет свой, особенный характер: это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком... Впрочем, это только манера, и истинный-то гумор г. Гоголя все-таки состоит в верном взгляде на жизнь... И причина этого комизма, этой карикатурности изображений заключается не в способности или направлении автора находить во всем смешные стороны, но в верности жизни. Если г. Гоголь часто и с умыслом подшучивает над своими героями, то без злобы, без ненависти; он понимает их ничтожность, но не сердится на нее... Но тем не менее это все-таки гумор, ибо не щадит ничтожества, не скрывает и не скрашивает его безобразия, ибо, пленяя изображением этого ничтожества, возбуждает к нему отвращение» (7, 1, 175—176).

В сущности, Белинский ведет здесь речь о такой гуманистической позиции писателя, с высоты которой раскрывается действительная ничтожность героев, а в то же время их полная невиновность в своем жалком состоянии. Вот почему Белинский отстраняет от Гоголя малейший намек на официально-нравственные цели и считает, что «только один талант может быть нравственным в своих произведениях»: «рисуя вещи так, как они есть», он достигает «настоящей нравственности», «чистейшей нравственности», которая имеет «сильнейшее и благодетельнейшее влияние на нравы», не в смысле реализации прописных моральных правил, насквозь лицемерных, а в смысле сознания своего человеческого достоинства.

В конце концов оказывается, что юмор как свойство индивидуальности автора имеет свои корни в действительности, и именно ее «богатство» безобразием рождает не только «гумор спокойный, спокойный в своем негодовании, добродушный в своем лукавстве», но и «другой гумор, грозный и открытый» (7, 1, 176),— как, например, в сатирических повестях кн. Одоевского. «Я не буду решать, которому из этих двух видов гумора должно отдать преимущество. Вопрос о подобном превосходстве был бы... нелеп... Есть ничтожество грубое, низкое, нагое, неприкрытое, грязное, вонючее, в лохмотьях; есть еще ничтожество гордое, самодовольное, пышное, великолепное... Для того и другого рода ничтожества нужен свой, особенный бич, бич крепкий, ибо то и другое ничтожество покрыто тройною бронею. Для того и другого ничтожества нужна своя Немезида, ибо надобно же, чтобы люди иногда просыпались от своего бессмысленного усыпления и вспоминали о своем человеческом достоинстве...» (7, 1, 177—178).

Так сам Белинский своими словами выразил гуманистическую идею, которую он открыл в творениях Гоголя и распространил на всю «реальную поэзию», на все в его глазах истинное искусство.

Хотя выше и было сказано, что статья «О русской повести и повестях г. Гоголя» еще не явилась провозглашением реализма, возникает большой соблазн именно так рассматривать этот литературный манифест Белинского.

Реализм в полном смысле этого понятия у Энгельса, как говорилось, предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах, причем характеры должны быть правдиво соотнесены с «настоящими людьми» данного времени и места. Разве нет всех этих признаков у «реальной поэзии», как ее обрисовал Белинский в статье «О русской повести...»?

Что такое *типичный* «знакомый незнакомец», как не верно воспроизведенный типичный характер? Что такое обстоятельства повседневные, общие, всем наскучившие в жизни и окружающие типичных лиц, как не верно изображенные типичные обстоятельства? Что такое критерий *человеческого достоинства* при изображении типичных характеров, как не верное соотнесение их с «настоящими людьми», какие могли быть в русском обществе того времени? И заметим, что перечень типов, представленных «реальной поэзией», включает в себя только реалистические образы: это Отелло, Гамлет, Фамусов, Молчалин, Иван Иванович и Иван Никифорович, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский, Платон Михайлович Горич, княжна Мими, Пульхерия Ивановна, Афанасий Иванович, Шиллер, Пискарев, Пирогов (см. 7, 1, 173).

Со всем этим нельзя не согласиться, и все-таки рано говорить здесь о теории реалистического творчества, о выделении его среди других художественных методов и направлений с достаточной ясностью и историчностью, да и самих понятий литературно-художественного направления и тем более художественного метода здесь еще нет. Перед нами только известное приближение к такой исторической конкретности, оно пока что выразилось в схеме смены поэзии *древней*, целиком идеальной, поэзией *новой*, которая может быть реальной или идеальной, и эти два варианта различаются преимущественно как объективное,

эпическое изображение жизни и субъективное, лирическое выражение авторских чувств и настроений. Здесь реализм еще не отделился от эпоса как рода поэзии, а романтизм — от лирики, почему «Разбойники» Шиллера, произведение предромантическое, и стало у Белинского образцом современной «идеальной поэзии». Далее: здесь реалистическая типизация еще не противопоставлена типизации классицистической; хотя Белинский с порога отвергает классицизм, он только мельком упоминает о способе создания классицистических типов, не удостаивая их анализа. Наконец, Белинскому еще нечем заменить фантастическую картину творческого процесса, созданную романтиками, хотя он и обходит вопрос о вмешательстве в этот процесс божественных сил; он еще отвергает творческую роль писательского опыта, наблюдения и умения схватывать характеры людей, а тем самым творческую интуицию лишает предмета и почвы.

Все эти признаки недостаточного анализа нового искусства дополнены у Белинского пафосом художественности, сохраняющим всю свою силу, но и неопределенность. Белинскому еще не вполне ясно, что высокой художественности, вводящей русскую литературу в семью литератур мировых, можно достигнуть в наступающую эпоху только на пути реализма. Он в общем склонен признать за «реальной поэзией» более богатые художественные возможности, чем за «идеальной», душа его — на стороне «реальной поэзии», он чувствует ее связь с современностью, но вся глубина необходимости этой связи для сохранения и развития художественности и самой литературы как искусства — для него еще не вполне ясна. Не вполне ясна потому, что еще не прояснился социальный смысл разнородных конфликтов между личностью и обществом, между человеческим достоинством и враждебными ему силами. Белинскому еще предстояло столкновение с «гнусной российской действительностью», его едва не заморозит леденящий взор этой действительности, перед ним еще обнаружит свои дьявольские противоречия современная ему история. Реальные социальные обстоятельства окажутся куда коварнее, грознее, беспощаднее, но и плодотворнее, чем просто наскучившая повседневность полуживотной застойной жизни.

Понятия идеальной и реальной поэзии, типичности и типизации, соотношения характеров и обстоятельств, освещенных гуманистическим идеалом,— все эти понятия требовали исследования, конкретизации. Белинскому

предстояло расти в этом нелегком, порой мучительном анализе вместе с русской литературой, вместе с ростом Гоголя к «Ревизору» и «Мертвым душам», в спорах с молодым Бакуниным, во встречах с Фихте, с Гегелем, с идеей социализма...

«ДИВНАЯ И ВЕЛИКАЯ ТАЙНА, КОТОРАЯ НАЗЫВАЕТСЯ ПОЭТОМ»

Статью «О русской повести и повестях г. Гоголя» мы назвали «художественным манифестом» Белинского. Не совсем обычное, это определение требует некоторых пояснений. Почему этот «манифест» «художественный», а не, скажем, «эстетический»? Ведь не говорится же этим, что манифест излагается в художественных образах? — Нет, конечно; смысл определения должен быть ясен из характера статьи,— как мы старались показать, в ней Белинский переосмыслил абстрактные теоретические схемы и выработал свое представление о живой плоти искусства и прежде всего о его предмете — человеке, а вместе с тем и о стихии его правдивости и человечности, гуманности.

Сам Белинский еще не сознавал полной меры своего новаторства, в последующих статьях и рецензиях 1835—1836 годов не раз возвращался к отдельным эстетическим абстракциям, мало помогавшим его *художественной* критике. Можно сказать, что обозначилось еще неотчетливо им сознаваемое противоречие между новыми, *художественными* принципами подхода к искусству и старыми абстрактно-философскими формулами, за которыми скрывались нерешенные проблемы. Противоречие это легко могло завести в тупик слабый ум, но только не ищущую мысль Белинского. Впрочем, это не означает его непрерывного победного шествия, совсем нет.

ТВОРЧЕСТВО И СОЗНАНИЕ ТВОРЧЕСТВА

В статье «О русской повести...» Белинский выразил свое представление о свободе творчества, противоположное традиционному кантовско-шеллингианскому: свободен не субъект в своем творчестве, а творчество свободно от творящего субъекта и подчиняет себе его волю и сознание.

Белинский, как говорилось, чувствовал власть объективных закономерностей и условий творчества над творящим субъектом и как раз это чувство выразил своей парадоксальной формулировкой. Тем самым перед ним возник вопрос о существе этих закономерностей, и ответить на него Белинский сначала попытался интуитивно.

Живое воображение Белинского создало перед ним целую картину, развернуло целый сюжет на тему *бессознательности* творчества, *независимости* его от самого творца. В статье «О стихотворениях г. Баратынского» (октябрь 1835 года) он рассказал об этом эксперименте своей интуиции.

«Я часто мечтал об одном создании, идеал которого смутно носился в душе моей» и в котором «была бы представлена борьба гения с своими порывами, для него непонятными» (7, 1, 185). Поместив своего героя в русскую жизнь допетровского времени и таким образом изолировав от культурных влияний, Белинский продолжает: «...Юноше приготовляется блестящая будущность... Но вот беда: юноша болен странным недугом; ему снятся наяву дивные сны, слышатся чудные звуки, ему хочется и сам он не знает чего; он забывает свое дело и, как одержанный бесом, то плачет, то хохочет, сам не зная отчего... он сам уверен, что он одержим злым духом, постигнут черным недугом, что его мысли грешны, желания и помыслы нечисты. Он молит бога, чтобы он избавил его от злого беса... он плачет и раскаивается, и все остается таким же чудным и непохожим на добрых людей. Не правда ли,— спрашивает читателя Белинский,— что это прекрасный предмет для драмы, не правда ли, что такая драма, плод гения, в тысячу бы раз лучше и яснее всех курсов и теорий эстетики объяснила дивную и великую тайну, которая здесь, на земле, называется поэтом, художником?..» (7, 1, 186—187).

Нет,— должен был ответить себе Белинский после серьезного раздумья,— эта воображаемая искусственная драма ничуть не объясняет, не раскрывает «дивную и великую тайну» поэзии, она только указывает на трагическое положение поэта в эпоху мрачную и дикую. Однако ясно: искусство — не от беса и не от бога, не от воли и желания отдельного человека, пусть и наделенного могучим воображением,— причины его надо искать в жизни общества. И Белинский продолжает поиски...

В статье «О русской повести...», мы видели, Белинский связывал независимость творчества от творца с независимостью предмета искусства, века, народа, индивидуально-

сти художника и его вдохновения. Из всей этой громадной программы исследования сейчас Белинский берет только один вопрос: о соотношении *творчества* с *теориями творчества*.

Сначала, в доисторические времена, поэт «сочиняет, не зная, что такое поэзия, что такое поэт... сочиняет по непреодолимому побуждению, которого не умеет ни понять, ни назвать... Создания таких поэтов суть типические, оригинальные и вечные. Они творят роды и формы искусства... служат образцами для последующих творцов. Они вполне принадлежат своему веку и народу, ибо творят свободно от всякого постороннего влияния» (7, 1, 187). Так творили Гомеры во времена «младенчествующих» народов.

Но почему же они *так* творили? Откуда бралось их «непреодолимое побуждение»? Почему получались у них произведения «типические, оригинальные и вечные»?

Ответов на такие естественные вопросы у Белинского здесь нет. Некоторый намек еще содержится в промелькнувшем указании на *поэтическое чувство*, каким обладал *народ* и в допетровское время, но мысль только брошена и осталась неразвитой. Белинский оказался на избитой дороге обличения *подражательной* поэзии, стремясь через критику подражательности понять новую самостоятельную поэзию.

Если народу известна идея поэзии по чужому опыту, то сначала появляются подражания, распространяется «деспотическое владычество Ронсаров, Кантемиров, Тредьяковских, Сумароковых» (7, 1, 187). Но как только «народ начнет понимать истинное значение поэзии», то является «новое и горе» — поэты, «владеющие талантом формы» (7, 1, 187),— Дезульер, Флорианы, Делили, Богдановичи, Капнисты... Это — эпоха *очарования* несамостоятельного народа своей вторичной литературой: «эпоха веселая, как и все эпохи очарования, но глупая и нелепая, как все эпохи торжества посредственности, самозванства, безвкусия, унижения искусства, истины, здравого смысла» (7, 1, 188). Потом наступает эпоха *разочарования*, оставляющая на отечественном Олимпе немного действительно ярких звезд, *эпоха анализа*, эпоха настоятельной необходимости «общественного вкуса, общественной любви к искусству, общественных понятий об изящном», когда «надо направлять общественный вкус и понятия об изящном, распространять общественную склонность к изящному» (7, 1, 189). И у Белинского вырывается очень лично звучащая тирада об

искреннем приверженце искусства в отличие от присосавшейся к искусству посредственности.

Он, этот приверженец, «так любит искусство, что, начавши писать по увлечению... но видя, что его произведения далеко не соответствуют тому идеалу поэзии, который он создал себе, останавливается в начале поприща... и решается никогда не оскорблять святости и великости искусства, которое обожает. Вот это любовь к искусству, любовь высокая, благородная! И может ли такой человек хладнокровно видеть, как жалкая посредственность или низкая злонамеренность профанирует святость и великость боготворимого им искусства...?... Может ли он не подать голоса, остаться немым, страшась преследований раздраженной посредственности или боясь имени «ругателя»?» (7, 1, 188—189).

К чему же привела Белинского довольно путаная логика рассуждения о бессознательности творчества?

Трагедия поэта, не сознающего себя поэтом, говорит обратное тому, что хочет утвердить Белинский: сознание своей миссии, своего призвания поэту необходимо («В истинном поэте предполагается глубокая вера в свое призвание»,— скажет Белинский спустя несколько месяцев — см.: 7, 1, 282), как и признание места поэзии и поэта в жизни народа самим народом. Следует ли отсюда, что поэт творит по известным ему правилам и образцам или, наоборот, сам создает оригинальные формы?

Поэтическое сознание народом своего бытия и своей истории оригинально, неповторимо другими народами, но в начальную эпоху развития оно осуществляется в традиционных формах, соответствующих традиционному, патриархальному характеру его жизни. Гомер вырос из народом созданных эпических песен, его оригинальные поэмы традиционны, их поэтический дух и склад *возвращен* поэтом народу. Это, впрочем, нисколько не оправдывает подражаний «Илиаде» и «Одиссее» как образцам героической эпопеи: все подражания остаются искусственными созданиями, если они утратили связь с поэтическим духом народа; если же они выражают поэтический дух *своего* народа, то выходят за пределы подражания.

Но Белинский имел дело уже не с таким патриархальным творчеством, а с новым типом искусства, условием жизни которого становилось постоянное развитие — смена оригинальных произведений друг другом, художественные открытия пришедшей в движение жизни. И критик ищет путей осмысления закономерностей этой новой поэзии.

В статье о Баратынском фантазии о драме поэта-гения поэтому противостоит другая, *действительная* драма — драма самого Белинского: самоотверженный поэт на опыте своего слабого, неоригинального творчества почувствовал вечно живой характер новой поэзии и отказался профанировать ее; взамен он приобрел неистребимую и беспощадную потребность преследовать эпигонские подделки под искусство везде, где бы они ни встретились.

Отсюда следует необходимость для поэта чувствовать не просто истинную поэзию, а поэзию новую, чтобы не подменять ее поэзией старой, подражательной, традиционной, ставшей поэзией ложной, бездушной, холодной. Если поэт не чувствует этого, ему поможет герой второй драмы, ставший нелицеприятным критиком. Но кто поручится, что не ошибается критик? Откуда у критика такая уверенность в своих приговорах? И в чем состоят эти новые объективные закономерности художественного творчества? — Их-то и предстоит открыть, осознать, исследовать, чтобы «направлять общественный вкус и понятия об изящном, распространять общественную склонность к изящному». А пока что Белинскому все больше открывается Пушкин как воплощение само́й новой поэзии, и соответственно он видит такие недостатки произведений, которые разрушают поэтичность, мешают подняться до поэзии, подменяют поэзию чем-то совершенно ей чуждым.

После этого не должна быть неожиданной и удивительной суровая оценка таланта Баратынского, отказ сопоставлять его талант с гением Пушкина, сравнение с «обыкновенной», но «истинной» поэзией Козлова, упреки в холодности, светскости, паркетности, «игре ума», литературной ловкости, в уменье и навыке вместо чувства и фантазии, даже в устарелости. «В наше время, холодное, прозаическое время, надо в поэзии огня да огня: иначе нас трудно разогреть» (7, 1, 190),— заключает Белинский и необходимым условием новой истинной поэзии выдвигает *современность*.

Это требование, само по себе слишком общее, вновь обращает мысль критика к объективным закономерностям современной ему поэзии и социальным условиям ее возникновения и развития.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ «КОДЕКСЫ» И ОБЪЕКТИВНЫЕ ЗАКОНЫ

Прошло почти два месяца после появления статьи Белинского о Баратынском, когда вышел в свет номер

«Телескопа» со статьей о стихотворениях Бенедиктова, но впечатление такое, будто Белинский прямо без перерыва отвечал во второй статье на вопросы, возникающие при чтении первой. «Что такое критика?.. на каких законах должна она основываться?.. где кодекс этих законов?» — повторяет Белинский эти самые вопросы, и кажется, будто он склонен отвергнуть даже самую возможность таких законов.

Но Белинский отвергает устаревшие «законы» — прежде всего «эстетическое уложение» классицистов — принцип «украшенного подражания природе», «три знаменитых единства» и тому подобное. «Давно ли бились насмерть покойники *классицизм* и *романтизм*?» — спрашивает Белинский, как и в «Литературных мечтаниях» отодвигая романтизм и его «кодекс» в прошлое за классицизмом. Вывод: «Их нет — и вот как непрочны литературные кодексы! Как, с постепенным ходом жизни народа, изменяется его законодательство чрез отменение старых законов и введение новых, сообразно с современными требованиями общества, так изменяются и законы изящного с получением новых фактов, на которых они основываются» (7, 1, 194).

Эта параллель, подтверждая тот факт, что Белинский ведет речь о *новом искусстве,* оставившем позади себя и романтизм с классицизмом, все же как будто свидетельствует о путанице у Белинского представлений об объективных закономерностях с представлениями о субъективных, установленных людьми «кодексах». Но нет, дальше речь идет о *познании* именно объективных, от людей — и художников и критиков — не зависящих закономерностей: Белинский не сбивается с направления своих поисков.

Мы еще не получили все факты, говорит он, не изучили все литературы, не исследовали жизнь каждого художника. «Стало быть, нет законов изящного, по которым можно и должно судить произведения искусств? Есть: потому что если теперь не вполне постигнут весь мир изящного, то уже известны многие из его законов, известны самые его основания; но будущему времени предоставлено открыть существующие отношения между этими законами и основаниями и привести их в полную и гармоническую систему» (7, 1, 194) [1].

---

[1] Подчеркнем различие, какое проводит Белинский между «литературными кодексами», наложенными на искусство умозрительно, и объективными законами самого искусства, которые он сам стремится извлечь из него и «привести в полную и гармоническую систему». Он еще не знает

Когда Белинский пишет, завершая приведенную цитату: «Критику должны быть известны *современные* понятия о творчестве; иначе он не сможет и не имеет права ни о чем судить» (7, 1, 194),— то он под такими «современными понятиями» как раз и подразумевает понятия об «уже известных многих законах», которые приведены им и по-своему растолкованы в статье «О русской повести...».

Мысль Белинского натолкнулась на не разрешимую для него проблему отражения общественного бытия общественным сознанием; он видит здесь поэтому только *правильное* и *неправильное* современное *познание* закономерностей творчества, полностью познать которые дано будущему. Иначе сказать, он выделил отношение художественной теории к ее предмету — художественной практике, но даже не подозревал об отражении той же теорией социальных интересов, глубинных общественных отношений.

Мы отмечаем это не в упрек Белинскому. Как раз напротив: отмеченный факт свидетельствует о громадных трудностях, какие приходилось преодолевать Белинскому на пути исследования объективных закономерностей художественного творчества. Он выступил здесь за *правильно* понятые основные законы творчества и против *неправильных* представлений об этих законах, не будучи в состоянии до конца раскрыть социальные истоки и причины этих неправильностей познания.

Чем же обеспечивается *правильное* познание, *правильная* оценка произведений искусства?

Эстетика — не алгебра, отвечает Белинский,— «она, кроме ума и образованности, требует этой приемлемости изящного, которая составляет своего рода талант и дается не всем... В деле изящного суждение тогда только может быть правильно, когда ум и чувство находятся в совершенной гармонии» (7, 1, 194—195).

того, что система — только временный переплет для науки, как справедливо отмечал Чернышевский. С другой стороны, не подозревает он возможности и современных нам «систем», в изобилии конструируемых из не связанных друг с другом «параметров» предмета, расположенных по произвольным «срезам». Но мысль его развивается в ту сторону познания сложного предмета как возникшей и органичной системы, принцип которой сформулирован Марксом в его «Введении», о чем мы говорили в самом начале книги. До такого действительно системного представления об искусстве Белинскому было далеко, но он подготовил известное приближение Чернышевского к этому принципу в его теории искусства (см. главу «Природа искусства» в нашей книжке «Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве»). Этот характер теории искусства зрелого Белинского мы постараемся раскрыть в книге, посвященной его эстетическим воззрениям петербургского периода.

Гармония ума и чувства при оценке художественного произведения кажется требованием случайным и произвольным, пока не поставлена в связь с предшествующими представлениями Белинского о *художественном* творчестве в противоположность абстрактной *эстетической* схеме. Вот как сам Белинский протягивает нити этой связи: «В предметах человеческого чувства ум без чувства всегда ведет за собою предрассудки и строит парадоксы. Ум очень самолюбив и упрямо доверчив к себе; он создал систему и лучше решится уничтожить здравый смысл, нежели отказаться от нее; он гнет все под свою систему, и что не подходит под нее, то ломает» (7, 1, 195).— Обратим внимание: речь здесь идет о предметах человеческого чувства, то есть прежде всего о человеке, о людях, их жизни.

«Как в романе или драме невыдержанность характеров, неестественность положений, неправдоподобность событий обличают работу, а не творчество,— продолжает Белинский протягивать нити к предмету искусства,— так в лиризме неправильный язык, яркая фигура, цветистая фраза, неточность выражения, изысканность слога обличают ту же самую работу. Простота языка не может служить исключительным и необманчивым признаком поэзии; но изысканность выражения всегда может служить верным признаком отсутствия поэзии» (7, 1, 198). Такая «невыдержанность мысли, стиха, самого языка... обнаруживают отсутствие чувства, фантазии, а следовательно и поэзии» (7, 1, 198). Предмет лирики — чувство, выражается оно — фантазией, а не «громкими, великолепными фразами», которые сами по себе «еще не поэзия». И, что особенно важно, Белинский устанавливает взаимодействие *мысли* и *чувства* в лирической поэзии.

«Что такое мысль в поэзии? — начинает Белинский свое замечательное рассуждение.— Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство. Чувство, как само этимологическое значение этого слова показывает, есть принадлежность нашего организма, нашей плоти, нашей крови. Чувство и чувственность разнятся между собою тем, что последняя есть телесное ощущение, произведенное в организме каким-нибудь материальным предметом; а первое есть тоже телесное ощущение, но только произведенное *мыслию.* И вот отчего человек, занимающийся какими-нибудь вычислениями или сухими мыслями, подносит руку ко лбу, и вот почему человек, потрясенный, взволнованный чувством, подносит руку к груди или сердцу... Итак, очень понятно, что сочинение

может быть с мыслию, но без чувства; и в таком случае, есть ли в нем поэзия? И, наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли. И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот» (7, 1, 202—203).

Вот «Величие мира» Шиллера: это стихотворение «дышит глубокою поэзиею, и в нем мысль уничтожается в чувстве, а чувство уничтожается в мысли; из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность. А отчего? Оттого, что эта мысль, родившись в голове поэта, дала, так сказать, толчок его организму, взволновала и зажгла его кровь и зашевелилась в груди» (7, 1, 203). И далее Белинский обращается к неизменному теперь образцу — Пушкину: вот его «Демон» с идеей *сомнения*, вот «Сцена из Фауста», «Бахчисарайский фонтан» (идея: «чем шире и глубже душа человека, тем менее способен он удовлетворить себя чувственными наслаждениями» —7, 1, 203), «Цыганы» (идея: «пока человек не убьет своего эгоизма, своих личных страстей, до тех пор он не найдет для себя на земле истинной свободы ни посреди цивилизации, ни в таборах кочующих детей вольности» — 7, 1, 203), «Евгений Онегин» (в «этом создании великом и бессмертном... что стих, то мысль, потому что в нем что стих, то чувство» — 7, 1, 203). Нельзя не заметить, что с каждым следующим примером Белинский все глубже погружает свою мысль в сферу предмета искусства — человека в обстоятельствах все убыстряющей свой бег жизни.

В стихах Бенедиктова нет истинного чувства и мысли, у него преобладает описание — «прекрасные формы, которым недостает души» (7, 1, 205). Описание никак не заменяет единства мысли и чувства и без них не может достигнуть поэтичности. «Описательной поэзии нет и быть не может как отдельного вида, в котором бы проявлялось изящное... поэт из души своей воспроизводит картину природы или воссоздает виденную им; в том и в другом случае эта красота выводится из души поэта, потому что картины природы не могут иметь красоты абсолютной; эта красота скрывается в душе, творящей или созерцающей их. Поэт одушевляет картину своим чувством, своею мыслию; надобно, чтобы он или любовался ею, или ужасался ее, если он хочет прельстить или ужаснуть нас ею» (7, 1, 205).

Легко заметить, что Белинский переводит шеллингианскую идею о недостаточности красоты природы в совершенно другую плоскость — человека как предмета искусства: предмет поэзии в описании природы — не сама

по себе природа, а именно *чувство,* какое вызывает она в поэте. Пушкин картины Кавказа и Крыма «одушевил... своим чувством», у Бенедиктова же — «одно усилие воображения, а не внутренняя полнота жизни» (7, 1, 205).

Последний штрих завершает представление Белинского об облике лирического поэта: его мысли и чувства, сливаясь, естественно и свободно обнаруживают *внутреннюю полноту его жизни.*

И еще одно: «Мы не требуем от поэта нравственности; но мы вправе требовать от него грации в самых его шалостях», потому что *«только один истинный талант может быть нравственным в своих произведениях.* В поэтических шалостях *грация* — великое дело, потому что без нее эти шалости могут показаться отвратительными; а эта грация есть удел одного вдохновения» (7, 1, 207). Другими словами, поэт вправе подчинять нравственность поэтичности,— тем самым он остается истинно нравственным человеком и поэтом. Излишне добавлять, что такой высоты Белинский в Бенедиктове не усматривает.

Белинский здесь еще не стремится создать «полную и гармоническую систему» из своих представлений об искусстве, его пафос преимущественно аналитический, исследовательский. Но тем самым его анализ готовил возможность последующего синтеза, мысль о котором скоро завладеет критиком.

ГЕНИЙ И ТАЛАНТ

Почти сразу же — дней через десять — после статьи о Бенедиктове написал Белинский статью о третьем поэте — Кольцове. Как и прежние, эта статья посвящена теории больше, чем произведениям поэта,— настолько важно для Белинского теоретическое обоснование своих критических суждений именно сейчас, пока не возвратился Надеждин и пока «Телескоп» выражает именно его, Белинского, литературно-эстетические позиции и убеждения. Поэзия Кольцова послужила поводом для обсуждения проблемы *гения* и *таланта,* прямо связанной с постоянно обновляющимся характером нового искусства.

Понятие *гения* занимало центральное место в эстетических построениях Канта, Шеллинга и особенно романтиков. Как мы видели, для Канта гений — это просто-напросто художник, гениальность — способность создавать образцовое (то есть не бессмысленное) оригинальное про-

изведение искусства; Шеллинг вкладывал в это понятие *тайну* творчества, нечто *непостижимое* и связанное с «абсолютом»; романтики прямо говорили о божественности гения. Надеждин разрабатывал мысль об оригинальности гения и неоригинальности таланта, в общем не выходя за пределы романтических представлений о гениальности как «божественном инстинкте». Белинский сначала воспринял эту традицию и в одной из первых своих рецензий изложил ее с предельной ясностью:

«Что такое *подражание? Гений* создает оригинально, самобытно, то есть воспроизводит явления жизни в образах новых, никому не доступных и никем не подозреваемых; *талант* читает его произведения, упояется, проникается ими, живет в них; эти образы преследуют его, не дают ему покоя, и вот он берется за перо, и вот его творение более или менее делается отголоском творения *гения,* носит на себе явные следы его влияния, хотя и не лишено собственных красот. Но в сем случае *талант* не хотел и не думал подражать: он только заплатил невольную дань удивления и восторга *гению,* он только был увлечен тяготением силы... Сколько поэм родили поэмы Байрона? *Подражатели* такого рода по большей части бывают вместе и *творцами* и, в свою очередь, увлекают за собой таланты, которые ниже их...» (7, 1, 346). Рецензия, из которой взяты эти суждения, появилась в ноябре 1834 года. В марте 1835 года Белинский возвращается к тем же представлениям:

«*Гений* может изображать верно и сильно такие чувствования и положения, какие, по обстоятельствам его жизни, не могли быть им изведаны; *талант* всегда находится под могущественным влиянием или обстоятельств своей жизни, или индивидуальности своего характера и торжествует в изображении предметов, наиболее поражавших его чувство или ум; *гений* творит образы новые, никем даже не подозреваемые, не только что не виденные; *талант* только воплощает в новые формы вечные типы *гения*; оригинальность и красоты в создании *гения* есть результат одной его творческой силы; красоты же в произведениях *таланта* суть следствие меньшей подчиненности влиянию *гения,* а особность есть следствие более индивидуальности человека, нежели художника. Степенью сей-то подчиняемости влиянию *гения* определяется сила таланта» (7, 1, 372).

Следы половинчатых романтических представлений в этих суждениях очевидны: гений здесь наделен чуть ли не сверхъестественными свойствами ведать неизведанное и

изображать никем не виданное, а талант, хотя и связан с обстоятельствами жизни так, что изображать может только их,— лишь копирует «вечные типы», нарисованные гением. После заявленного в статье «О русской повести...» принципа отношения искусства к движущейся действительности такое абстрактное и противоречивое решение проблемы гения и таланта стало уже невозможным.

В статье о Кольцове сначала Белинский как будто повторяет то же абстрактное решение проблемы: «Есть художники, произведениям которых обстоятельства их жизни могут сообщить тот или другой характер, но на творческий талант которых они не имеют никакого влияния: это художники-гении. Отличительный признак их гениальности состоит в том, что они властвуют обстоятельствами и всегда видят глубже и дальше черты, отчерченной им судьбою...» (7, 1, 209) [1]. Но здесь же мысль его вносит совершенно другой принцип отличия гения от таланта: «...и, под общими внешними формами, свойственными их веку и их народу, проявляют идеи, общие всем векам и всем народам» (7, 1, 209).— Какие же это идеи? — Вот какие: в произведениях гениев «проявляется великая идея человека и человечества, всегда понятная, всегда доступная нашему человеческому чувству, а не идеи двора или общества в то или другое время, у того или другого народа» (7, 1, 209).

Правда, объяснение такой силе гениальной личности Белинский находит, по шеллингианской традиции, в *природе* («Гений есть торжественнейшее и могущественнейшее проявление сознающей себя природы» — 7, 1, 209 — 210), но, во-первых, намечает некую связь между гением и обстоятельствами его жизни (они сообщают определенный характер его произведениям, а в то же время гений властвует над ними и выходит за их пределы), и во-вторых, и это главное, что никак нельзя недооценить, творчество гения связывается с идеей гуманистического назначения искусства, призванного пробуждать в людях *человеческое достоинство*,— эта идея, как мы помним, явилась у Белинского из анализа различных видов юмора в статье «О русской повести...». Белинский, таким образом, все глубже проникает в *гуманистическую сущность* искусства.

Здесь, однако, перед Белинским возникла одна частная,

---

[1] Во всех изданиях сочинений Белинского допущена опечатка: вместо «видят» — «сидят». Исправлена с согласия подготовителя текстов последнего собрания сочинений Белинского — В. Э. Боград а.

но принципиальная проблема. Закрепив идею человека и человечества за гением, не лишил ли тем самым Белинский гуманистического содержания творчество талантливых поэтов? Как быть, в частности, с Кольцовым?

Нет, не лишил; хотя существует градация истинных художников — от высшего гения до низшего таланта (целая «лествица»), «художник по призванию есть всегда предмет, достойный внимания нашего, на какой бы ступени художественного совершенства ни стоял он, как бы ни было невелико его творческое дарование...» (7, 1, 210). Граница — не между гением и талантом, а между искусством и самозванством в искусстве. Стало быть, Белинский не подвергает сомнению *человечность* творений талантов, различие только в сфере человеческой жизни, доступной таланту и гению: «...гений-художник независим от внешних обстоятельств... эти обстоятельства дают тот или другой характер его созданиям, но не возвышают и не ослабляют силы его фантазии»; иное дело — обыкновенные таланты: «...их нельзя рассматривать вне обстоятельств их жизни, потому что этими обстоятельствами... определяется, что они могли бы сделать и почему они сделали столько, а не столько, так, а не этак, и, следовательно, определяется важность и степень их таланта» (7, 1, 211).

В сущности, речь идет о способности художника переселяться в далекие от него миры человеческой жизни и истории, в чуждые ему души, о так называемом «протеизме», высшей степенью которого и обладает художник, признаваемый гениальным. Но Белинский еще не дошел до такого естественного объяснения: он идет от романтического термина «гений» к рациональному содержанию этого понятия, ориентируясь на близкие и не вызывающие сомнений факты самой литературы: думая о гении, он видит Пушкина, думая о таланте, он видит Кольцова. Соответственно перестраиваются и его теоретические представления.

Поэтому Кольцова Белинский не мог не отнести к замечательным талантам. «...Он владеет талантом не большим, но истинным, даром творчества не глубоким и не сильным, но неподдельным и не натянутым, а это, согласитесь, не совсем обыкновенно, не весьма часто случается» (7, 1, 210). «Из помещенных в издании (стихотворений) найдется два-три слабых, но ни одного такого, в котором не было бы хотя нечаянного проблеска чувства, хотя одного или двух стихов, вырвавшихся из души... Почти все они имеют близкое отношение к жизни и впечатлениям автора и потому дышат простотою и наивностию выражения, искренностию чув-

ства, не всегда глубокого, но всегда верного, не всегда пламенного, но всегда теплого и живого» (7, 1, 212).

Из таких суждений никак нельзя вывести, будто Белинский отказывал поэзии Кольцова и таланту вообще в *гуманном* содержании; напротив, скромная и человечная поэзия Кольцова противопоставлена Белинским «дикому и нескладному реву, которым терзают уши публики г. г. непризнанные поэты» (следует прозрачный намек на Бенедиктова — 7, 1, 214). Дело, стало быть, не в отсутствии гуманности у таланта в отличие от гения, а в том, что гуманное содержание талантливого творчества в гениальном поднимается до «идеи человека и человечества»,— так можно понять Белинского. А эта идея ведет (и дальше поведет и Белинского) к идее освобождения человечества от позора угнетения человека человеком.

Впрочем, к теме гения и таланта и к идее человечества Белинский будет возвращаться еще не раз. Сейчас нам важно было отметить намечающуюся связь трактовки гения и таланта с гуманистической сущностью искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ, НАРОДНОСТЬ, ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ

В середине декабря 1835 года Надеждин вернулся в Москву из-за границы и снова взялся за журналы. К тому времени Белинский чувствовал себя настолько самостоятельным, что мог не оглядываться на редактора-издателя, а порой открыто возражать ему. И внутренняя полемика уже осталась позади: Белинский шел своим путем. Следующие две статьи его в «Телескопе» — «Ничто о ничем, или Отчет г. издателю «Телескопа» за последнее полугодие русской литературы» (январь — март 1836 года) и «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» (март — апрель 1836 года) продолжают и развивают идеи «художественного манифеста», концентрируя их вокруг идеи *художественности*.

Свои статьи Белинский часто начинал с возвращения к истокам русской литературы и каждый раз делал это по-особому: либо изменялись его взгляды на них, либо он обращался к частному вопросу этой не такой далекой истории. В статье «Ничто о ничем» Белинский пересмотрел свои суждения о Державине и Пушкине, выраженные в «Литературных мечтаниях», и это чрезвычайно характерно для нового обращения к идее художественности.

Державин — мы помним — был кумиром Белинского-

подростка; не без влияния Надеждина он занял в «Литературных мечтаниях» место русского поэта со всемирным и вечным значением; к тому же к имени Державина припутался некий невежественный романтизм. В статье «Ничто о ничем» Державин освобожден от невежества и связан с теорией классицизма, так что только «те из его созданий, которые противоречили современной ему эстетике, отличаются истинною поэзиею» (7, 1, 218), например «Водопад». «Державин шел путем слишком тесным: он льстил современности, нападал на интересы частные, современные и редко прибегал к интересам общим, никогда не стареющим, никогда не изменяющимся — к интересам души и сердца человеческого!» (7, 1, 219). Из четырех имен, обозначавших в «Литературных мечтаниях» русскую литературу, Державин возвращен на свое историческое место.

Неизмеримо вырос в глазах Белинского Пушкин, причем поэзия его отделилась от того, что критик называл романтизмом: не раз он отодвигал романтизм в прошлое вместе с Пушкиным, но теперь позади остался один романтизм. Была, пишет Белинский, долгая история русского стихотворства от Ломоносова до Жуковского, но «вдруг все переменилось: явился Пушкин и вместе с ним так называемый *романтизм*. В чем состоял этот романтизм? В отношении к Пушкину этот романтизм состоял в том, что изо всех наших поэтов Пушкина одного можно было назвать поэтом-художником и не ошибиться; что он... стал говорить нам о чувствах общих, человеческих, всем более или менее доступных, всеми более или менее испытанных; что он напал на истинный путь и, будучи рожден поэтом, свободно следовал своему вдохновению» (7, 1, 218).

Теперь Белинскому Пушкин бесконечно важен: он — первый русский поэт-художник, воплощение *художественности*, а «романтизм» безразличен и даже враждебен, потому что догму старую заменил догмой новой; он всего лишь «состоял в том, что ода была решительно заменена элегией, высокопарность — унылостью, жесткий, ухабистый и неуклюжий стих — гармоническим, плавным, гладким... было отвергнуто, как нелепость, драматическое триединство, хотя не было написано ни одной хорошей драмы. Итак, вот весь наш романтизм!» (7, 1, 219). Белинский здесь еще, как принято у нас говорить, неисторичен и потому несправедлив по отношению к русскому романтизму, но, надо сказать, в основной мысли он прав: русский романтизм не сумел поднять русской литературы на высоту художественности всемирного значения, а Пушкин — су-

мел, распрощавшись с романтизмом. «Нападая на классицизм, стали нападать и на классиков, не подозревая, что, с немногими исключениями, выигрыш состоял только в Пушкине, а что все остальное была та же старина, только на новый лад» (7, 1, 220). «Идея искусства и потребность искусства проявились только в начале третьего десятилетия настоящего века; но, кроме Пушкина и Грибоедова, не было поэтов» (7, 1, 224).

Это — первый из трех заходов Белинского к идее художественности в длинном обзоре, растянувшемся на три номера журнала. Второй связан с понятием народности.

«Народность в литературе!.. этот предмет занимает теперь всех, вы сами (то есть Надеждин. — *Г. С.*) пишете об нем, и потому я считаю теперь кстати подать и свой голос. Что такое народность в литературе? Отражение индивидуальности, характерности народа, выражение духа внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами — не так ли?» (7, 1, 232) — обращается Белинский ко «всем» и особенно к Надеждину, повторяя «общепринятое определение» (Ю. В. Манн; см.: 7, 1, 619), но затем опять-таки возвращается к идее художественности:

«Если так, то, мне кажется, нет нужды поставлять такой народности в обязанность истинному таланту, истинному поэту; она сама собой непременно должна проявляться в творческом создании. Вы признаете большее или меньшее влияние индивидуальности поэта на его произведения, как бы они разнообразны ни были! Вы не станете отрицать, что чем дарование поэта сильнее, тем оно оригинальнее! Итак, если личность поэта должна отражаться в его творениях, то может ли не отражаться в них его народность?» (7, 1, 232). И Белинский, обрисовав с этой стороны «поэта русского», заключает: «Итак, спрашиваю: может ли истинный русский поэт не быть русским поэтом, русским не по одному рождению, а по духу, по складу ума, по форме чувства, как бы ни глубоко был он проникнут европеизмом?» (7, 1, 232).

В пример Белинский приводит басни Крылова, «Евгения Онегина» Пушкина и повести Гоголя. И дело не только в том, что Онегин, Ленский, Татьяна и другие, «будучи лицами типическими, человеческими и, следовательно, всемирными... принадлежат исключительно к русскому миру», но и в том, что поэт не мог бы «верно описать свое общество, если б он не симпатизировал ему, если б не был участником его жизни, поверенным его тайн» (7, 1, 233).

Это, впрочем, не значит, что Пушкин ограничен русской тематикой: «Если ж он так же верно мог изобразить какой-нибудь эпизод из европейской жизни, это значит только, что мы, русские, так же причастны и европейской жизни, как своей собственной» (7, 1, 233).

Заметим прежде всего, что Белинский здесь еще дальше отходит от романтического представления о гении, все теснее связывает его с национальной жизнью, а национальную — с всемирной, народность гения — с его гуманностью, правдивость — с симпатией к людям. Поэтому гениальный художник, например Пушкин, обладая способностью «властвовать обстоятельствами» и возвышаясь до «идеи человека и человечества», в своих «мыслях и чувствах» остается сыном своего народа, так что «нет нужды поставлять такой народности в обязанность истинному таланту».

Вспомним конец статьи Надеждина «Европеизм и народность», напечатанной в двух первых номерах «Телескопа» за 1836 год, о том, что «будь только наша словесность *народною:* она будет *православна* и *самодержавна*». Мысль Белинского о народности, само собой вытекающей из художественности, явно противостоит этой верноподданнической трактовке народности Надеждиным, а также и его конструкции развития русской литературы, по которой после классицизма и романтизма должен наступить период народности. Не в народности, понимаемой в смысле национальных особенностей, состоит настоящий шаг вперед русской литературы, а в громадном качественном скачке к подлинной художественности,— вот как ставит теперь, и ставит совершенно сознательно и открыто, вопрос Белинский. Достижение художественности решит и вопрос о народности, и решит куда правильнее, в соответствии с природой искусства (а не с пожеланиями начальства).

Наконец, Белинский выдвигает перед русскими журналами задачу — распространять и развивать вкус к чтению, а вместе с тем и чувство изящного, чувство художественности в публике. Это чувство порождается не богом и не природой, как, по романтической традиции, думал Белинский раньше: «Чувство изящного развивается в человеке самим изящным,— убедился он теперь на собственном опыте,— следовательно, журнал должен представлять своим читателям образцы изящного» (7, 1, 255). И Белинский приходит к мысли о том, что без эстетического чувства, без искусства не может быть подлинного благоденствия народа.

«Это чувство,— пишет он о чувстве изящного,— есть условие человеческого достоинства: только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает природу и явления в их общности; только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды; только с ним человек может сделать из жизни подвиг и не сгибаться под его тяжестию. Без него, без этого чувства, нет гения, нет таланта, нет ума...» (7, 1, 254).

И далее следует раздумье, которое нельзя не привести:

«Пусть процветает в Северо-Американских Штатах гражданское благоденствие, пусть цивилизация дошла до последней степени... но если там, как уверяют нас, нет искусства, нет любви к изящному, я презираю этим благоденствием, я не уважаю этой цивилизации, я не верю этой нравственности, потому что это благоденствие искусственно, эта цивилизация бесплодна, эта нравственность подозрительна. Где нет владычества искусства, там люди не добродетельны, а только благоразумны, не нравственны, а только осторожны; они не борются со злом, а избегают его, избегают его не по ненависти ко злу, а из расчета. Цивилизация тогда только имеет цену, когда помогает просвещению, а следовательно, и добру — единственной цели бытия человека, жизни народов, существования человечества. Погодите, и у нас будут чугунные дороги и, пожалуй, воздушные почты, и у нас фабрики и мануфактуры дойдут до совершенства, народное богатство усилится; но будет ли у нас религиозное чувство, будет ли нравственность — вот вопрос! Будем плотниками, будем слесарями, будем фабрикантами; но будем ли людьми — вот вопрос!» (7, 1, 254—255).

Можно, конечно, обнаружить в этом раздумье отблеск идеи Шиллера об эстетическом воспитании человечества или идеи Шеллинга об искусстве как венце исторического развития самосознания. Но реальнее всего здесь звучит тревога самого Белинского, тревога его времени, тревога человека в «век прозаический и холодный», «железный» девятнадцатый век. Участвуя раньше в формировании мировоззрения Белинского подспудно, теперь она стала сознательным и ведущим фактором этого формирования, проблемой поисков и мучений его мысли. Отсюда такая резкость, категоричность его суждений, его приговоров: он чувствовал, что спорит не с личностями, а с самой историей, выступая от имени попираемого ею человека.

Вторая статья из названных, оказавшаяся предпоследней статьей Белинского в «Телескопе», давала удобный повод высказаться по всем решающим пунктам взглядов критика на искусство, противопоставив их позициям С. П. Шевырева, а отчасти и Надеждина. Эта статья выразила известное завершение эстетического развития Белинского за «телескопские» годы.

Начинает Белинский с вопроса о литературной критике и ее отношении к самой литературе.

Критика — это или оценка художественного произведения, или приложение теории к практике, или усилие создать теорию из данных фактов, или (чаще) все это вместе. Если критик — гений, то его критика — шаг вперед; но большей частью (а теперь и всегда) критика выражает господствующее мнение эпохи. «В наше время, когда основные законы творчества уже найдены, это есть единственная цель критики. Уяснять эти законы теоретически, подтверждать их истину практически, вот ее назначение. Теория есть систематическое и гармоническое единство законов изящного; но она имеет ту невыгоду, что заключается в известном моменте времени, а критика беспрестанно движется, идет вперед, собирает для науки новые материялы, новые данные. Это есть движущаяся эстетика, которая верна одним началам, но которая ведет нас к ним разными путями и с разных сторон, и в этом-то заключается ее прогресс» (7, 1, 258).

Формула «критика есть движущаяся эстетика» так эффектна, что стала расхожим выражением, прочно приклеенным к Белинскому всех периодов, к Белинскому вообще и навсегда. Между тем, определение это не выражает представлений самого Белинского достаточно точно, не говоря уже о существе отношений эстетики в собственном смысле этого слова и литературной критики.

Под эстетикой Белинский здесь разумеет науку о закономерностях художественного творчества, искусства, хотя и называет эстетику «систематическим и гармоническим единством законов изящного», то есть прекрасного. Вспомним, что создание такой науки о «законах изящного, по которым можно и должно судить произведения искусства», Белинский недавно, в статье о Бенедиктове, относил в будущее; стало быть, и тогда и теперь речь о законах именно искусства, да и то о некоторых, сформулированных и разъясненных в статье «О русской повести...». Вспомним

также, что Белинский мало интересовался собственно эстетикой, наукой о прекрасном и его видоизменениях, относящейся ко всей действительности, и бился над кровно ему необходимой наукой о художественном творчестве, об искусстве, понимая ее не как частный случай эстетических суждений, а как особую область, имеющую свои предмет, идейное содержание и назначение. Критику Белинского мы поэтому никак не решились назвать ни философской, ни эстетической и назвали *художественной,* то есть основанной на *теории искусства,* художественного творчества.

Теории немецких философов, даже если они отводят место и искусству, остаются эстетическими, потому что искусство выглядит у них частным случаем воплощения эстетических идей. Теория Белинского, включая в себя представление о прекрасном человеке, никогда не отрывалась от целостной конкретности искусства и является теорией искусства. Литературную критику следовало бы назвать, соответственно понятиям Белинского, *движущейся теорией литературы* как искусства или движущейся художественной теорией. Но и этого мало.

Противопоставив движущуюся критику теории, Белинский словно забыл свое же представление о том, что движется и сама теория. Она движется, как мы помним, и потому, что расширяется и углубляется изучение фактов искусства, и потому что само искусство не стоит на месте и ставит перед теорией новые факты, требующие осмысления. Что же получается? Движется все: и теория, и критика, и искусство,— ничто не стоит на месте, и смысл эффектной формулы «критика есть движущаяся эстетика (или теория искусства)» разрушается до основания.

Впрочем, Белинский отвергал вечность законов классицизма, не признавал вечности романтических догм, но его мысль еще не исследовала характера закономерностей *развития* нового искусства и они еще не воспринимались им как *постоянные* законы *развития*, диалектика верной себе сущности искусства и законов его движения еще не схватывалась им, и в этом смысле он еще не преодолел характерного шеллингианского противоречия между конечным и бесконечным, временным и вечным (вспомним понятие Шеллинга об идеализации и идеале). Правда, Белинский отошел от Шеллинга, и у него это выглядит иначе — как вечный интерес души и сердца человеческого, но полной ясности здесь все же не было.

Как же можно было бы определить литературную критику, исходя из существа представлений Белинского

о ней? — Кажется, что определение критики как *практики литературной теории* было бы точнее, чем предложенное Белинским; думается, что он сам с этим согласился бы, потому что признавал назначение критики подтверждать истину теории *практически*. И в самом деле, даже, казалось бы, правильные и высокие теоретические соображения остаются пустыми, пока их практическое приложение к критике не обнаруживает их действительного содержания или пустоты или даже лживости [1]. То же обстоятельство, что Белинский хотел подчеркнуть движущийся, текучий характер критики, становится общим признаком и разумеется сам собой, раз он признает развитие и литературной теории.

Из таким образом понимаемой литературной критики следуют и требования Белинского к таланту критика: «...талант критика редок, путь его скользок и опасен. И в самом деле, с одной стороны, сколько условий сходится в этом таланте: и глубокое чувство, и пламенная любовь к искусству, и строгое многостороннее изучение, и объективность ума, которая есть источник беспристрастия, способность не поддаваться увлечению; с другой стороны, какова высокость принимаемой на себя обязанности!» (7, 1, 259). Критика поверяет теорию на истинно художественных или псевдохудожественных произведениях. Если же перед нами просто оценка произведения, рецензия на него, то Белинский называет ее *полемикой:* она отстаивает не литературную теорию, а просто здравый смысл. Это название все же неудачно: полемика не противостоит критике. Обычное деление на критику и библиографию кажется более точным.

Из таким же образом понимаемой литературной критики следует исходить, разбираясь в сложном отношении Белинского к немецкой и французской критике, к идеалу критики русской. В Германии критика *идеальна, умозрительна;* во Франции она положительная, историческая; в России должна сочетать преимущества той и другой, то есть быть «высшей, трансцендентальной», но «многоречивою, говорливою, повторяющею саму себя, толковитою», потому что ее «целью должен быть не столько успех науки, сколько успех образованности. Наша критика должна быть

---

[1] Конечно, все литературные отражения, теория литературы, литературная критика, история литературы в том числе, соотносятся с практикой самой жизни, но здесь речь идет о взаимоотношении этих отражений между собой.

гувернером общества и на простом языке говорить высокие истины. В своих началах она должна быть немецкою, в своем способе изложения французскою. Немецкая теория и французский способ изложения — вот единственный способ сделать ее глубокою и общедоступною» (7, 1, 260).

Такой представлял себе русскую критику Белинский. Но сам он, как мы видели, решительно отошел именно от философско-эстетической абстрактности немецкой теории и пришел к «простору, ясности, определенности», которые, как он заметил, любит русский ум: «чистое умозрение его не отуманит, но отвратит от себя; фактизм ⟨не⟩[1] может сделать его мелким, поверхностным» (7, 1, 260). Отвернувшись от абстрактности, Белинский не попал в плен «фактизма», а обратился к живой конкретности художественной литературы.

Что раньше — критика или литература? — спрашивал Шевырев и отвечал, что у нас, как и у немцев, сначала будет критика.— Нет, возразил ему Белинский, у нас сначала охота к чтению должна вырасти в потребность литературы. «Когда наша читающая публика сделается многочисленна, взыскательна и разборчива, тогда явится и литература» (7, 1, 260). И наоборот: «...У нас тогда будет литература, когда явится вдруг несколько талантов. Пушкин, Грибоедов и Гоголь явились, не дожидаясь критики» (7, 1, 272). Отсюда и вытекает необходимость *художественной* критики, а не механического соединения немецкой философичности с французской «положительностью». И здесь Белинский идет фактически дальше, чем теоретически осмысливает свои представления и требования.

Второй вопрос, уясняющий то, что не договорено в ответе на первый,— вопрос о соотношении теории искусства («науки»), критики и самого искусства. Шевырев на эту тему изобрел явно нелепую схему, происходящую от поверхностного толкования борьбы романтизма и классицизма: словесность — сила производящая, но беспорядочная; «наука» наводит порядок по своим законам и правилам, а критика примиряет обе враждующие крайности и соблюдает между ними равновесие. Белинский опрокидывает эту схему и развивает свои взгляды, высказанные еще в статье «О русской повести...».

---

[1] Конъектура ⟨не⟩ введена с согласия подготовителя текстов последнего собрания сочинений Белинского — В. Э. Бограда.

«Между искусством и наукою (наукой в смысле теории искусства.— *Г. С.*) точно есть борьба, да только эта борьба есть не жизнь, а смерть искусства. Вдохновению не нужна наука, оно ученее науки, оно никогда не ошибается. Основной закон творчества, что оно сообразно с целию без цели, бессознательно с сознанием, опровергает все теории и системы, кроме той, которая основана на нем, выведенная из законов человеческого духа и вековых опытов над произведениями искусства. Следовательно, не наука создала искусство, а искусство создало особенную науку — теорию изящного; следовательно, искусство только тогда истинно и изящно, когда верно себе, а не науке, а если науке, то им же самим созданной. Правда, наука всегда силилась покорить искусство, но какое было следствие этого? Смерть искусства, как то доказывает классическая французская литература. Но когда искусство было свободно от науки, оно было полно жизни, истины, красоты эстетической: достаточно указать на одного Шекспира, чтобы сделать это положение неопровержимым» (7, 1, 273).

Может показаться, что Белинский в этом споре науки и искусства, ума и чувства принимает сторону искусства, сторону чувства по шеллингианской традиции, так что все эти его утверждения нельзя отнести к принципам *художественной* критики. Но такой вывод был бы глубоко ошибочен.

Белинский здесь отстаивает искусство как вид особого познания особого предмета — человека, и в этом особом, интуитивном познании при помощи воображения никакая наука своими советами, правилами и «законами» никак помочь не может,— она может только вывести из практики искусства наиболее общие закономерности этого процесса, в своем общем виде неприложимые к конкретному творчеству уже потому, что здесь нет стандартов, а всегда налицо своеобразный творческий процесс проникновения в своеобразный и новый предмет — воссоздание «знакомого незнакомца».

Поэт! Будь поэтом, не слушай никого, кто пристает к тебе с разными советами и командами, слушайся только своего художественного чувства и гуманной интуиции,— вот что говорит здесь Белинский. И он в самом деле говорит это:

«Не хлопочите о воплощении идей; если вы поэт — в ваших созданиях будет идея, даже без вашего ведома; не старайтесь быть народными: следуйте свободно своему вдохновению — и будете народны, сами не зная как; не

заботьтесь о нравственности, но творите, а не делайте — и будете нравственны, даже назло самим себе, даже усиливаясь быть безнравственными!..» (7, 1, 287).

Все это совсем не значит апологии безыдейности, безразличия к своему народу, равнодушия к нравственности и т. д.,— Белинский этим говорит, что искусству свойственны свои идеи, своя народность, своя нравственность, а навязываемые ему — безразличны или даже враждебны. Особенно рельефно это убеждение критика выражено в разгроме (другое слово трудно подобрать) теории «светской» литературы, выдвинутой Шевыревым.

«Художественный и «светский» не суть слова однозначащие, так же как дворянин и благородный человек,— начинает Белинский этот разгром.— Художественность доступна для людей всех сословий, всех состояний, если у них есть ум и чувство; «светскость» есть принадлежность касты. Художественность есть творчество, а творчество изображает человека с его страстями, его порывами к добру и злу, его радостями и страданиями; «светскость» же уничтожает страсти, порывы, радости и горести, она подводит все это под уровень посредственности, равнодушия, ничтожности и скуки... Шекспир не на паркете приобрел свой мирообъемлющий взгляд на человеческую природу; Шиллер не на паркете нашел небо и рай своих божественных видений, которые он передал нам под человеческими именами... Роман должен быть изображением человеческой жизни, а не паркетных сплетней, и только идея человеческой жизни... может возвысить и облагородить *человеческую* душу... В каких бы формах ни проявлялась человеческая жизнь, она понятна всегда и для всех, потому что преходяща форма, но вечна идея эстетического творения. Прометей Эсхила, прикованный к горе, терзаемый коршуном и с горделивым презрением отвечающий на упреки Зевеса, есть форма чисто греческая, но идея непоколебимой человеческой воли и энергии души, гордой в страдании, которая выражается в этой форме, понятна и теперь: в Прометее я вижу человека, в коршуне страдание, в ответах Зевесу мощь духа, силу воли, твердость характера» (7, 1, 304—306).

И, кончая пламенную тираду, Белинский соединяет в одно понятие два слова: если в романе нет ничего *человеческого,* то нет и ничего *художественного.* Художество, искусство посвящено человеку, изображает человека, возвышается до мирообъемлющего взгляда на человеческую природу, до идеи человеческой жизни, чтобы облагородить

человеческую душу,— вот его идейность, вот его народность и нравственность!

Отсюда неизбежно возникает проблема взаимоотношения искусства (поэта) и общества, отражающая взаимоотношение человека и общества, и Белинский в статье о «Московском наблюдателе» посвящает этой проблеме немалое место. Перечислим эти выходы к ней в споре с Шевыревым.

Да, наша литература превратилась в промышленность, но, во-первых, *«истинный талант не убивают деньги»*, потому что

> Не продается вдохновенье,
> Но можно рукопись продать (7, 1, 263);

во-вторых, *«у нас нет литераторов, а деньгами нельзя наделать литераторов»* (7, 1, 264); в-третьих, «теперь талант и трудолюбие дают (хотя и не всем) честный кусок хлеба» (7, 1, 263), а не золотые горы, которые мерещатся Шевыреву, смешавшему издателя-предпринимателя с литератором.

Да, западная литература охвачена разочарованием и отчаянием, но это понятно: «если роман или повесть есть не работа, а плод вдохновения, то изображенная в них жизнь непременно должна быть или ужасна, или крайне смешна» (7, 1, 264), потому что она враждебна человеку и искажает его облик. Точно так же и повести Гоголя «смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда вы их прочтете»,— «он представляет вещи не карикатурно, а истинно» (7, 1, 271), и скорбит об унижении человеческого достоинства; современный комизм — совсем не «безвредная бессмыслица»: человек должен соответствовать своему человеческому назначению, юмор рождается из несоответствия, а мысль ведет к причине — характеру общества.

«Да! нет сомнения в том, что поэт и общество стоят во враждебных отношениях друг к другу, что они естественные враги между собою. С одной стороны, общество его душит, прежде чем узнает о его достоинстве; с другой стороны, оно развращает его своею благосклонностию... в наше время истинный талант и даже гений может точно умереть с голоду, обессиленный отчаянной борьбою с внешней жизнию, непризнанный, поруганный!..» (7, 1, 291). И далее Белинский пересказывает историю юноши-поэта, дошедшего до самоубийства. «Но Огюст Люше, автор статьи, на которую я ссылаюсь, представляет эту катастрофу иначе, описывает самоубийство другого рода, более

ужасное и позорное... молодой человек... делает свой талант средством, искусство ремеслом, лишается первого, теряет способность понимать второе... Такое нравственное самоубийство не гибельнее ли физического?..» (7, 1, 293).

Перед Белинским теперь вырисовывается не узкий мирок самодурки-помещицы Лесинской, а из страны в страну простирающийся мир, который мог вызвать только ужас или смех сквозь слезы, в котором человеческое достоинство попирается, а поэт может умереть с голода, если не хочет продать свой талант и потерять его вместе с чувством истинного искусства. Это был не романтический раскол на мир мечты и мир действительности,— это был реальный мир, судьба самого Белинского, не раз уже бывшего под угрозой голодной смерти; правда, он не сдался, а только укрепился на своем пути служения человеку и искусству: реальной была не только угроза голодной смерти, но и возникающая настоящая русская литература, реальны были Пушкин, Грибоедов и Гоголь, пробуждавшие человеческое достоинство в русском образованном обществе, реальным был и тесный кружок друзей, реальным был и не меньше страдающий народ, «бедный сознанием своей бедности», получивший голос в поэзии Кольцова.

Мысль Белинского не могла не двигаться к вопросам политическим, к проблеме коренного изменения мира и вопросам о путях его изменения.

Нельзя сказать, чтобы такие вопросы не возникали у Белинского раньше. Он отвечал на них в духе мирного прогресса, осуществляемого просвещением. В мае 1835 года он писал: «...человечество делается лучше не от знания истории, не от опытности, почерпаемой из ее уроков, но от полного гармонического сознания своего назначения, цели своего существования; а это сознание может произойти от повсеместного, общего просвещения» (7, 1, 388). Цель же человека — «не в счастии, не в наслаждениях земными благами, а в полном сознании своего человеческого достоинства, в гармоническом проявлении сокровищ своего духа»,— писал он тогда же, отмечая, что «и весь род человеческий стремится к какому-то высшему проявлению и развитию человеческого совершенства» (7, 1, 397).

В августе 1835 года Белинский выразил надежду, что XIX век «если еще не вполне уверился, то уже начинает верить в достоинство человека, в великость его назначения» (7, 1, 416). В январе 1836 года у Белинского появилось характерное доброе пожелание: так как существуют государства либо с мировыми гениями науки, но с невеже-

ственным народом, либо с грамотным народом, но без гениев, то хорошо бы соединить преимущества каждого типа в государство с мировыми гениями и грамотным народом — просвещенное государство (см.: 7, 1, 458—459). Наконец, в марте 1836 года Белинский прямо заключил: «Общество может идти вперед только благоразумным и тихим отстранением старого и заменением его новым» (7, 1, 476). И в связи с этим в трактовке гения у Белинского появился новый аспект, который в том или ином виде сохранился до конца: «Гений не есть, как сказал Бюффон, терпение в высочайшей степени, потому что терпение есть добродетель посредственности, бездарности; но он есть сильная воля, которая все побеждает, все преодолевает, которая не может погнуться, не может отступить, хотя и может переломиться, пасть, но, в таком случае, она уже не переживает себя. Да — сила воли есть один из главнейших признаков гения, есть его мерка» (7, 1, 496; апрель 1836 года).

Как видно из этих цитат, Белинский искал соединения великих и благородных целей развития человечества с общественными силами, способными приближать народы к этим целям. Пока что он нашел две таких общественных силы — просвещение и гения, ум и волю. Но вопрос оставался, потому что, во-первых, еще надо, чтобы воля была направлена к идеалу человечества, а не в сторону корыстных интересов, а во-вторых, деятельность гения была укреплена грамотностью народа; вот тогда грамотный народ во главе с гением пойдет к цели всего человечества. Как будет достигнута эта прекраснодушная утопия? — Вопрос оставался открытым...

Измученный бедностью и работой, взвинченный рассказами молодого Михаила Бакунина, «Мишеля», о философии Фихте, о «падениях» и «восстаниях» человека, стремящегося к «блаженной жизни», Белинский едет в Прямухино, имение Бакуниных, и попадает в тот духовный рай, о котором он мечтал для всего человечества.

Н. В. Станкевич писал об этом Я. М. Неверову 21 сентября 1836 года: «Белинский отдыхает у них от своей скучной, одинокой, бурлацкой жизни. Я уверен, что эта поездка будет иметь на него благодетельное влияние. Полный благородных чувств, с здоровым, свободным умом, добросовестный, он нуждается в одном только: на опыте, не по одним понятиям увидеть жизнь в благороднейшем ее смысле, узнать нравственное счастие, возможность гармонии внутреннего мира с внешним, — гармонии, которая для

него казалась недоступною до сих пор, но которой он теперь верит» (96, 143—144).

Чуткий друг верно обрисовал состояние Белинского в первое время его пребывания в Прямухине. Но Белинский стремился к гармонии не столько для себя, сколько для всех, для всего человечества, и его поразила простая и неопровержимая мысль Фихте о том, что насильники народа не отступятся сами от своих привилегий и народ вынужден будет преодолеть свою приниженность и покорность и противопоставить им свою силу, чтобы устроить идеальное государство и привести человечество к всеобщему миру и благоденствию.

Из-под пера Белинского полилась вдохновенная статья о книжке Дроздова...

«РОБЕСПЬЕРИЗМ» ФИХТЕ И БЕЛИНСКОГО

Мы видели, что еще в 1832 году Белинский сознавал: необходимо быть «крайне осторожным» тому, кто «замышляет» протест против людей и порядков, унижающих человеческое достоинство. Тем самым он не отказывался от такого протеста, хотя свидетельств о его проявлениях до нас дошло мало. Известна история с А. М. Полторацким, к которому Белинский поступил было зимой 1834—1835 года на службу литературным секретарем, но, разойдясь в общественно-политических и литературных взглядах с этим графоманом, печатавшимся под псевдонимом Дормедона Васильевича Прутикова, не захотел «жертвовать своими убеждениями» и ушел из его дома, как вспоминал И. И. Лажечников (см.: 13, 46—47).

Другой характерный факт сохранил нам К. Д. Кавелин: весной и летом 1835 года Белинский готовил его к поступлению в университет, но занимались они «больше разговорами», результат которых выражен Кавелиным так: «Вообще отрицательное отношение ко всей окружающей меня действительности, социальной, религиозной и политической, благодаря Белинскому во мне засело, хоть в очень наивной, неопределенной и мечтательной форме» (13, 170). Кавелин присоединил себя к Белинскому и не раскрыл пределов неприятия николаевской действительности; во всяком случае, в сочувствии уваровской триединой формуле уж никак нельзя заподозрить Белинского, отрицание крепостничества и самодержавного самодурства само собою разумеется; с религией было несколько сложнее,

хотя официальная церковь отвергалась безусловно. По сравнению с «Дмитрием Калининым» перед нами шаг вперед. С другой стороны, вряд ли только юному Кавелину принадлежала «наивная, неопределенная и мечтательная форма»,— поиски Белинским стройного мировоззрения только начинались. Он еще мог, как мы видели, вдруг воспеть екатерининское время и его невежественную «народность»; он, видимо, не мог не согласиться на верноподданническую приписку Надеждина в конце «Литературных мечтаний» (в дальнейшем такие компромиссы будут совершенно исключены).

В. С. Нечаева отмечает «демократические тенденции» у Белинского периода «Молвы» и «Телескопа»: внимание к проблеме человека, к человеческому достоинству, этическое толкование религии, выпады против аристократии и купечества, высокая оценка «Рассказов русского солдата» Н. Полевого, похвалы его же «Истории» в пику официальной «Истории» Погодина, борьба за ясный народный язык... Характерна в этом смысле и дружба с Н. Полевым уже год спустя после закрытия его «Московского телеграфа» за «неблагонамеренность»,— Белинскому еще не была ясна поверхностная романтическая фронда Полевого, его способность к поворотам; когда это стало ясно, Белинский не пощадил старого кумира, которого когда-то считал «вечным образцом журналиста» (7, 9, 32).

В значительной степени к 1834—1836 годам следует отнести известную характеристику кружка Станкевича К. С. Аксаковым: «В этом кружке выработалось уже общее воззрение на Россию, на жизнь, на литературу, на мир,— воззрение большею частию отрицательное... кружок этот, будучи свободомыслен, не любил ни фрондерства, ни либеральничанья, боясь, вероятно, той же неискренности, той же претензии» (13, 125—126). Аксаков, однако, отмечает, что у Белинского «свобода от всякого авторитета» позднее — когда он начал писать статьи, то есть как раз в период «Молвы» и «Телескопа» — «перешла в буйное отрицание авторитета» (13, 126). Отрицающее российские порядки свободомыслие, не доходящее до фрондерства, до заговора, пения антиправительственных песен вроде песни В. Соколовского «Русский император в вечность отошел...» (за нее и другие подобные песни Соколовский попал в Шлиссельбургскую крепость, а Герцен был отправлен в ссылку), к началу литературно-критических выступлений Белинского еще не возвышалось в кружке Станкевича и до высоких философских поисков.

Когда Белинский печатал главку за главкой «Литературные мечтания», Станкевич впервые читал и перечитывал в деревне «Систему трансцендентального идеализма» Шеллинга, философию которого участники кружка знали по лекциям, журнальным изложениям и книгам русских шеллингианцев. Только с января 1835 года Станкевич живет в Москве, дает уроки братьям Белинского и, надо полагать, знакомит друга с результатами своего изучения Шеллинга, которое продолжается и в феврале — марте. Белинский, приняв на себя редактирование «Телескопа», выступает со статьями «О русской повести и повестях г. Гоголя», «О стихотворениях г. Баратынского», «Стихотворения Владимира Бенедиктова», «Стихотворения Кольцова», тогда как Станкевич только к концу года переключился с Шеллинга на «Критику чистого разума» Канта, которая доставила ему много мучений, а вошедший незадолго перед тем в кружок Станкевича Михаил Бакунин перевел для «Телескопа» четыре лекции Фихте «О назначении ученого» и увлекся популярными работами этого философа, бросив книгу Канта, переданную ему Станкевичем.

До сих пор философские искания друзей не задевали Белинского настолько, чтобы он — натура творческая — увлекся и на увлечение ответил какой-нибудь работой. Он был, конечно, в курсе их штудий, но философские рассуждения в его статьях 1835—1836 годов довольно редки и скорее играют роль отправного пункта самостоятельной мысли, чем органически необходимых оснований ее развития. И вдруг — встреча Белинского с философией Фихте в Прямухине (возможно, что знакомство с ней началось и несколько раньше), тогда как Бакунин уже более полугода внушал идеи всесветной любви по Фихте своим четырем сестрам и молодым Беерам, брату и сестрам, даже музыканту Лангеру советовал изучить книгу «Назначение человека». Учение о божественной любви в «Наставлении к блаженной жизни» Фихте было, по утверждению современной нам исследовательницы, «средством освобождения от церковной религии и перехода к внерелигиозному мировоззрению» (27, 215). В этом направлении шла пропаганда Мишеля среди сестер и друзей, так и не дойдя до конечных результатов.

Совершенно иначе воспринял Фихте и его «Назначение человека» весной 1836 года по дороге на Кавказ Станкевич. Сначала его ошеломило исчезновение реального мира в результате последовательной логики субъективного идеали-

ста, и только потом, на страницах, где Фихте *верой* в творческую силу человека возвращает читателю и земной и небесный миры, Станкевич вздохнул свободно. Фихте не разрушил его убеждений, и Станкевич вернулся к привычному Шеллингу, впрочем, стремясь и к еще не читанному Гегелю.

Белинский был захвачен не умозрительными построениями философа, а тем пунктом его взглядов, который он выразил одним словом — «робеспьеризм». «Ты помнишь, какую фразу отпустил я за столом и как подействовала она на Александра Михайловича (то есть старика Бакунина.— *Г. С.*),— писал Белинский Мишелю 12 октября 1838 года, через два года после этого события.— Но знаешь ли что? — я нисколько не раскаиваюсь в этой фразе и нисколько не смущаюсь воспоминанием о ней: ею выразил я совершенно добросовестно и со всею полнотою моей неистовой натуры тогдашнее состояние моего духа.— Да, я *так* думал тогда, потому что фихтеянизм понял, как робеспьеризм, и в новой теории чуял запах крови» (7, 9, 201).

Как это могло произойти?

Белинский не знал немецкого языка настолько, чтобы свободно читать философские тексты,— скорее всего, их с листа переводил ему Мишель. По очень точным словам В. Ф. Одоевского, Белинский был «одною из высших философских организаций», способных из «знания принципов» развить «целый органический философский мир sui generis» (10, 131). Так и здесь, из нескольких принципов Фихте Белинский развил «целый органический мир» в статье о книжке Дроздова.

До недавнего времени эта статья была известна только в изуродованном Надеждиным виде: тот изъял из нее больше половины текста, к тому же — самого существенного. В 1969 году она была восстановлена полностью И. Т. Трофимовым по найденной им копии Т. А. Бакуниной и копии А. П. Ефремова, продолженной самим Белинским (см.: 85).

До этой публикации статью Белинского о Дроздове с работами Фихте кратко сравнила В. Г. Березина в статье «Белинский в период между «Телескопом» и «Московским наблюдателем» (1836—1838)» (16). Она полагала, что Белинский использовал лекции 1794 года «О назначении ученого», переведенные Бакуниным для «Телескопа», и «Наставление к блаженной жизни» (1806). О последней работе Фихте она пишет: «...почти текстуальные совпадения можно отметить, если сравнить эту рецензию Белин-

ского, в части рассуждений о любви, счастье, совершенствовании человека, о высшей, блаженной жизни и божественной гармонии, с лекциями Фихте. Следует, однако, подчеркнуть, что, широко используя терминологию и ход рассуждений Фихте, Белинский полностью сохраняет свою самостоятельность; он не принимает религиозной направленности учения Фихте, мечтающего о слиянии с богом в потустороннем мире: все помыслы Белинского направлены на осуществление свободной, счастливой жизни на земле, а не на небе» (16, 34) [1].

Публикация полного текста статьи Белинского радикально изменила эту картину. Приходится расстаться с мнением, будто в статье «нет ничего революционного», и, «напротив, говорится о нравственном самоусовершенствовании человеческой личности как основном факторе прогресса» (16, 33). Если бы так было, с какой стати Белинскому и заговаривать о «робеспьеризме»? Усеченный Надеждиным текст настолько противоречит заявлению Белинского, что должно было явиться предположение: именно «робеспьеризм»-то Надеждин и уничтожил (см.: 75, 133). Найденные рукописи это подтвердили.

Прежде всего о текстуальных совпадениях. О самоусовершенствовании и морально-религиозном воспитании Фихте говорит в ряде своих книг, в том числе, конечно, и в «Наставлении к блаженной жизни»,— такие совпадения с этой книгой можно подобрать, тем более, что знакомство с ней Белинского не исключено. Но куда более существенные совпадения имеются с более ранней книгой Фихте — с «Назначением человека» (1800), где отблеск Великой французской революции еще не потускнел (предположение В. Г. Березиной о возможном знакомстве с работой Фихте 1793 года «К исправлению суждений публики о французской революции. Часть первая: К обсуждению ее правомерности» — вряд ли вероятно: эта книга нигде у Белинского, Бакунина, Станкевича не упоминается). Приведем в подтверждение один пример.

В разделе «Знание» Фихте, подражая диалогам Платона, рисует диалог Я с Духом о субъективном ощущении (красный цвет, гладкая поверхность и т. п.), оба они приходят к выводу об отсутствии «вещи в себе» и о двойном — чувственном и логическом — самосозерцании как сущно-

---

[1] Утверждение о том, что для Фихте важно «слияние с богом в потустороннем мире», не вполне точно: он заботится и о земле; см. об этом дальше.

сти знания. Эти рассуждения Белинский излагает следующим образом:

«Факты и явления не существуют сами по себе: они все заключаются в нас и суть модификации нашего Я. Вот красный четвероугольный стол: красный цвет есть произведение моего зрительного нерва, приведенного в сотрясение от созерцания стола; четвероугольная форма есть тип формы, произведенной моим духом, заключенной во мне самом и придаваемой мною столу; самое же значение стола есть понятие, опять-таки во мне же заключающееся и мною же созданное, потому что изобретению стола предшествовала необходимость стола, следовательно, стол был результатом понятия, созданного самим человеком, а не полученного им от какого-нибудь внешнего предмета. Внешние предметы только дают толчок нашему Я и возбуждают в нем понятия, которые оно придает им» (7, 1, 314).

Легко заметить в этом изложении оговорки Белинского в сторону кантовской «вещи в себе» (слова о «толчке»), в сторону реального процесса труда (слова об изобретении стола) — то есть в сторону того самого, что хитроумный Дух отводит из соображений своего собеседника, приводя его к чистейшему субъективному идеализму (см.: 104, 64—65). Эти оговорки свидетельствуют о наличии стихийного материализма у Белинского, но и о невнимании его к тонкостям теории познания. Зато ход мысли Фихте, ведущий от субъективистски обоснованной свободы личности и ее исторического творчества вплоть до оправдания революционного действия и до представления об идеальном обществе, которое должно утвердиться уже здесь, на земле,— этот ход мысли приковал к себе внимание Белинского.

Иоганн Готлиб Фихте (1762—1814) был сыном крестьянина, занимавшегося ремеслом, получил духовное образование, скитался по немецким княжествам в поисках работы и в конце концов мужицким упорством и бесстрашной последовательностью мысли завоевал положение второго после Канта философа Германии, выдержав бой с официальными богословами, обвинявшими его в безбожии. Фихте был не просто в восторге от разразившейся французской революции,— он в год ее высшего подъема — 1793 — опубликовал упомянутую выше книгу в ее оправдание и защиту, где последовательно отвергал все феодально-абсолютистские привилегии, в том числе и церковные, и горячо отстаивал право на свободу мысли и правомерность самой революции. Как говорилось, мы не имеем сведений о зна-

комстве Белинского с этой большой книгой, занимающей в собрании сочинений ее автора две с половиной сотни страниц. Но у нас есть другое свидетельство о том, что суть антифеодальной мысли Фихте не ускользнула от Белинского.

В 1794 году Фихте прочитал несколько лекций «О назначении ученого» (они вышли брошюрой в том же году). Как упоминалось, Бакунин перевел эти лекции, они появились в запоздавшем XXIX томе «Телескопа» (№ 17—20 за 1835 год), вышедшем в мае 1836 года. Белинский ко времени работы над статьей о книжке Дроздова, конечно, знал этот печатный текст. Но знал он и рукопись без сделанных в ней (видимо, Надеждиным) перед публикацией сокращений, возможно, перечитал ее в Прямухине; ему запомнилась одна мысль, которую он и привел в статье: «...Фихте сказал, что государство, как и все человеческие постановления, стремится к собственному уничтожению и что цель всех законов есть — сделать ненужными все законы» (7, 1, 338) [1]. Надеждин это место вторично вычеркнул, убирая большой кусок статьи, в котором вся суть дела.

В книге 1800 года Фихте не забыл брошенную им в 1794 году мысль (во Франции эту мысль позднее выразил Сен-Симон), а, наоборот, развил ее. «Я окидываю взглядом теперешние отношения людей друг к другу и к природе, слабость их силы, чрезмерность их влечений и страстей. В глубине моего существа звучит незаглушимый голос: не может быть, чтобы все должно было так остаться; все должно,— о, должно — стать другим и лучшим» (104, 86). И дальше Фихте развивает историческую концепцию, выливающуюся в утопию.

История, по Фихте, представляет собой историю борьбы людей между собой, причем силы зла чаще побеждают, и только образование распространяется все больше вширь, но еще далеко не распространилось по всей земле. Фихте и здесь восстает против привилегированных сословий и их государства. «Внутри тех странных соединений,— пишет он,— которые созданы неразумною случайностью и называются государствами, после некоторого периода спокойного существования ослабевает сопротивление, вызванное ранее новым первоначально притеснением, и утихает бро-

---

[1] В современном русском переводе: «Государство, как и все человеческие установления... стремится к собственному уничтожению: цель всякого правительства — сделать правительство излишним» (102, 76). По-немецки это место приведено в Собр. соч. Белинского, т. 1, с. 679.

жение разных сил; тогда злоупотребление получает как бы устойчивую форму, благодаря своей продолжительности и всеобщему терпению, и господствующие сословия, у которых никто не оспаривает приобретенных ими привилегий, заботятся только о том, чтобы расширять эти привилегии и придавать устойчивую форму этому расширению».— И тут Фихте дает свое объяснение революции и «робеспьеризму», так взволновавшее Белинского:

«Побуждаемые своею ненасытностью, они будут расширять их род за родом и никогда не скажут: уже довольно; когда, наконец, угнетение достигнет высшей меры и станет совершенно невыносимым, угнетенные в отчаянии вновь приобретут ту силу, которой им не могло дать их уже столетия назад уничтоженное мужество. Они уже не будут терпеть среди себя того, кто не довольствуется тем, чтобы быть равным всем и оставаться таким. Чтобы защититься от взаимных насилий в своей среде и от нового угнетения, они наложат на всех одинаковые обязанности. Их совещания, в которых каждый решает за себя, а не за каких-нибудь подвластных себе...— эти совещания, в которых никто не может надеяться, что он *воспользуется* разрешенною несправедливостью...— эти совещания, единственно заслуживающие названия законодательства, которое есть нечто совсем иное, чем предписания объединившихся господ бесчисленным стадам своих рабов,— эти совещания необходимо будут справедливы и составят истинное государство...» (104, 93). Далее Фихте развертывает картину, как эти государства установят «внутренний мир» и уничтожат «возможность внешней войны, по крайней мере с истинными государствами» (104, 93), как затем будет расти число таких государств и наконец они охватят всю планету — настанет «всеобщий мир государств» (104, 95). «Такова цель нашей земной жизни» (104, 97),— завершает свою «земную» утопию Фихте, чтобы потом перед достигшим этой цели и остановившимся в раздумье человечеством (что же делать дальше?) поставить новую цель — духовного совершенствования тоже здесь, на земле (вопрос о потусторонних мирах Фихте решать не брался).

Как воспринял «земную» утопию Фихте Белинский?

Приведенное рассуждение Фихте выражено в словах, не называющих вещи своими именами, но оно достаточно прозрачно: читатель того времени без затруднения восстанавливал параллель с совсем недавней французской революцией, оглядывался вокруг (крепостное право в немецких княжествах еще было) и рисовал себе вслед за Фихте *иде-*

альное народоправление. Белинский такую прозрачность изложения не мог себе позволить в подцензурной печати и привлек себе на помощь авторитет священного писания.

«Что же бы такое были эти мировые перевороты и потрясения; это беспрестанное изменение нравственного состояния человечества?» — намекает Белинский на революции и ведет от них линию к «поре преображения мира»: «Нет — уничтожьте необходимость совершенствования целого человечества — вы лишите человеческое бытие и смысла и значения; уничтожьте веру в эту необходимость — и вы лишите человека всей его нравственной жизни, унизите его в собственном сознании. Нет — она будет, она наступит, пора этого преображения мира, когда, по глаголу апостола Петра, «будет новая земля, новое небо, в них же обитает правда»...» (7, 1, 337).

После приведенных слов о самоуничтожении государства он продолжает: «...и вот что значат слова апостола Павла: «Грех бо вами не обладает: несте бо под законом, но под благодатию». Да — оно наступит, время царствия божия, когда не будет ни бедного, ни богатого, ни раба, ни господина, ни верного, ни неверного, ни закона, ни преступления; когда не будет минут восторга, но целая жизнь будет беспрерывным мгновением восторга, когда дисгармония частных сознаний разрешится в единую полную гармонию общего сознания; когда все люди признают друг в друге своих братий во Христе и, подав другу руки, составят общий братский хор, и этот хор будет не тою песнею бессознательной радости и детского веселия, которую пело древнее младенческое, животное и неодухотворенное человечество, наслаждаясь всею полнотою развития материяльной жизни на лоне матери-природы, лелеявшей своих любимых чад,— но важным и торжественным гимном высшего сознательного блаженства, этого блаженства гармонического, созерцательного, спокойного, без горя и без радости, без стонов земной муки и без кликов безумного веселия, без волнения страстей и желаний, словом, гимн сознания, блаженного тем, что оно сознание» (7, 1, 338).

Расчет Белинского прикрыться словами о «царствии божием» — мы видели — был достаточно наивным: это место и все подобные Надеждин снимал целыми страницами. «Вы, почтеннейший,— писал он ему, предупреждая об этих изъятиях,— удаляясь в царство идей, совсем забыли об условиях действительности» (75, 131). По существу же утопия Белинского и совпадает и не совпадает с утопией Фихте.

Под утопией Фихте легко просматривается республика самостоятельных производителей, живущих своим трудом без эксплуатации друг друга, без внутренних и внешних войн,— мелкобуржуазный идеал, острие которого направлено против сословного строя и его институтов вроде крепостного права. Отсюда принцип нивелирования всех участников этого идеального общества; о духовной жизни Фихте здесь ничего не говорит, оставляя место для религии и религиозной нравственности.

Белинский отчасти повторяет схему Фихте: ни бедного, ни богатого, ни раба, ни господина, ни закона, ни преступления,— перед нами союз равноправных и суверенных личностей, управляемых без государства одним сознанием *братства*. Но тут же поворачивает в свою сторону: это будет уже не древнее неодухотворенное человечество, а одухотворенное высшим сознанием, блаженным не *в боге*, а *в самом себе*. Правда, унификация, направленная против всяких привилегий, проникает и в этот идеальный мир: в нем уже не полагается быть ни горю и ни радости — господствовать должно некое гармоническое, созерцательное, спокойное сознание, блаженное тем, что оно сознание.

Не кроется ли здесь опасность самодовольства святой пошлости и, больше того, опасность остановки развития? Такие вопросы еще не возникали перед Белинским, но скоро возникнут; Фихте затронул эту сторону, но спасения искал в единении с Бесконечностью.

Центр тяжести устремившейся мысли Белинского в другом — в споре с некими «сильными мира сего», которые всячески стараются доказать недостижимость «утопии» и, главное, бессмысленность самоотверженного, «робеспьеровского» служения ее осуществлению.

И здесь пути Белинского и Фихте решительно расходятся.

Фихте догадывался о прозаичности своего земного рая и видел его зависимость от чего-то высшего и непонятного; то и другое он осмыслил в учении о свободной воле каждого, которая следует *совести* и *долгу*, но не знает результатов своих действий, известных лишь «вечной Воле», управляющей миром и устраивающей все к лучшему. В этом сказалась логика мелкотоварного производства: воля каждого, кто трудится и продает свои товары «по совести», исчезает в непонятных и господствующих отношениях рынка, и в уме философа они оборачиваются всемогущей «вечной Волей».

Белинскому же, охваченному не столь конкретным

социальным пафосом, надо было ответить на вопросы «сильных мира сего», которые ставят ловушки «робеспьеризму»:

— Неужели вы, люди, готовящие «рай земной», надеетесь достигнуть его сами? Не станете ли вы «только ступенью к блаженству других»? не обрекаете ли себя на «одно страдание»? Да и возможен ли этот самый «земной рай»? Не пустая ли мечта ваша цель, не бесплодно ли ваше самоотвержение?

— Ну, положим, некие люди достигли «земного рая»,— «разве сознание сделает их бессмертными?!» А ведь согласитесь, что «действительно и верно только то, что вечно, бесконечно», не знает смерти, уничтожения...

Это — два совершенно разных вопроса. И ответы Белинского на них — разные.

Первый вопрос приводит Белинского в исступление: «Несмысленные, если это мечта, то что же составляет вашу действительность? Неужели ваши нищенские наслаждения благами внешней жизни? Как же ограниченны ваши желания, как же тесен горизонт вашей духовной сферы?.. Жалкие слепцы, тот уже получил, кто желал; тот уже достиг, кто стремился; тот уже насладился высшим блаженством, кто сознал его возможность; тот уже жил в царствии божием, кто носил в груди своей трепетное предощущение царствия божия...» (7, 1, 338—339).

Этот гимн борцу за счастье человечества выразил несомненное глубочайшее и искреннейшее чувство Белинского, поддерживавшее его во всех бедах его скудной радостями жизни. Оно опрокидывает все лицемерные вопросы «сильных мира сего», рассчитанные на то, чтобы смутить и поколебать решимость борцов идти до конца и отдавать себя будущему. Потребительской психологии «сильных мира сего» недоступно одухотворение революционера, непонятно, как в этом посвящении себя другим он находит свою подлинную человеческую действительность, свое высшее человеческое самоосуществление. Под лицемерным сочувствием революционеру скрывается страх «сильных мира сего» перед революцией...

На второй вопрос — о личном бессмертии — Белинский старался ответить, используя шаткие уверения Фихте, по которым выходило, что, хотя людям не дано знать, даровано ли им личное бессмертие, существует ли вторая, третья и т. д. жизнь, душа должна быть бессмертна — так же, как бессмертна жизнь тела в смене поколений, а для этого надо уже в земной жизни приобщиться к жизни вечного Духа.

«То, что называется небом,— заверял поэтому Фихте,— не существует по ту сторону гроба; оно уже здесь в нашей природе, и свет его восходит в каждом чистом сердце» (104, 102). Белинский, повторив темную логику Фихте, не дошел до сознания единственно реального бессмертия — в памяти поколений. Очень близко и лично вопрос об этом был перед ним поставлен позже, смертью Станкевича.

Что же в итоге представляет собой «робеспьеризм», увиденный Белинским у Фихте и переосмысленный, конечно, по-своему?

«Робеспьеризм» — это наиболее последовательная демократическая революция, направленная против абсолютистского государства и привилегированных сословий и их привилегий — за идеал свободного содружества равноправных тружеников, живущих на основах разумного сознания.

«Робеспьеризм» — это самоотверженность борцов, проливающих прежде всего *свою* кровь за победу революции и освобождение народа и в этом находящих высокий смысл своей жизни.

«Робеспьеризм», с другой стороны,— это иллюзорное представление неимущих масс и их политических представителей о результатах *буржуазной* революции, вера в такую творческую силу человеческого сознания, когда оно способно своей мощью сконструировать царство свободы, равенства и братства и осуществить его своей волей в действительности.

Одним словом, «робеспьеризм» — это сила и слабость неимущих масс в демократической буржуазной революции, сила и слабость соответствующих политических и социальных отражений.

Всего этого, конечно, Белинский еще не понимал. Но вне сомнений, что он воспринял идею Фихте, дважды тем подчеркнутую, о *необходимости* революции: «...установление правового устройства внутри государства и освобождение первого народа, становящегося истинно свободным, необходимо вытекает из гнета господствующих сословий на подчиненные, все растущего и становящегося, наконец, невыносимым; этого процесса с уверенностью можно ожидать от страстей и ослепления господствующих сословий, неустранимого никакими предостережениями» (104, 95). Сын народа Фихте возложил ответственность за кровь революции — на господствующие сословия, ослепленные низменными страстями; этого не мог не понять и не мог не принять сын народа Белинский. Статья его о книжке Дроз-

дова — свидетельство того, что он возвысился до понимания неизбежности народной революции против крепостничества и царизма, и вопрос теперь был только в том, *когда* гнет превысит меру терпения народного...

Из «робеспьеризма» следует, что к этическим проблемам, затронутым в статье о книжке Дроздова, мы должны подойти иначе — не как к программе мирного «самоусовершенствования».

В самом деле, Белинский выводит свою мысль к заключениям — о «сознании нашего человеческого достоинства еще на земле» (7, 1, 322), о «мученическом», самоотверженном пути «человека, отказывающегося от личного счастия для выполнения своего долга, для оправдания своего убеждения» (7, 1, 323), о том, что «совесть — сознание гармонии или дисгармонии своего духа» и «никогда не должна быть во вражде с убеждением», так что «у всех народов могут быть различные понятия о добре и зле, смотря по степени их сознания, но совесть везде одна и та же» (7, 1, 329), а отсюда — нетрудно заключить — совесть революционера есть сознание гармонии его духа с революционными убеждениями. Голос Белинского возвышается до пафоса на страницах, отведенных понятиям молитвы и богохульства,— до пафоса, так восхитившего Татьяну Бакунину, слышавшую этот голос и затем переписывавшую статью. Этот «божественный» мотив повернут здесь опять-таки в сторону возвышения человека и его достоинства: человек унижает свое достоинство, когда богохульствует, то есть ублажает свои животные устремления, празднословит, прожигает жизнь и гонится за богатством; наоборот, все подлинно человеческие действия, начиная с решения сбросить с себя «позорное ярмо ничтожных слабостей и разорвать постыдные путы мелочных отношений жизни, препятствующих ему идти свободно и победоносно к высокой цели его бытия» (7, 1, 334), и кончая прекрасными творениями, великими открытиями и созерцанием произведений гения,— все это Белинский относит к «молитве». В отличие от Фихте, Белинскому, таким образом, не нужно дополнять свой социальный идеал мистической «вечной Волей» и диктуемой ею совестью,— духовное богатство человечества обеспечивалось его собственной борьбой за развитие подлинно человеческих отношений между людьми, за расцвет творческих способностей человека, за освобождение человеческого духа от животных и социальных низменных страстей; все это, конечно, не мыслилось без «робеспьеризма» в силу не-

избежности сопротивления угнетателей этому освободительному процессу.

В «Наставлении к блаженной жизни» Фихте установил пять ступеней развития человека: первая — чисто чувственная, эмпирическая; вторая признает, кроме чувственно воспринимаемого мира,— нравственный закон, разумно устроивший этот мир; третья принимает и творческий закон, стремящийся подвинуть человечество к богу; на четвертой достигается единство человека с богом, а на пятой возникает знание этого единства.

Белинскому безусловно была известна эта классификация, по которой Бакунин судил о своих и чужих «падениях» (на первую ступень) и «восстаниях» (до четвертой или пятой ступени),— сама эта терминология стала ходячей в их кружке и переписке. Но к статье Белинского о книжке Дроздова затруднительно применить эту «лествицу» восшествия к богу: интересовало Белинского развитие человечества *к самому себе.*

Конечно, при всем «робеспьеризме» и пафосе отстаивания в человеке его достоинства (этот пафос прямо-таки пронизывает всю статью), мысли и мечты Белинского, оформленные в фихтеанской фразеологии, в целом были еще далеки от реалистической революционности и представляли собой в значительной степени плоды гуманистического и революционного энтузиазма. Но значение этого энтузиазма недооценивать никак нельзя. Без него непонятны и эстетические искания Белинского.

Вырабатывая самостоятельное отношение к социально-религиозной утопии Фихте, Белинский, считалось, опирался на какие-то другие источники. В свое время выдвигалась гипотеза о решающем влиянии «Философических писем» Чаадаева на мировоззрение Белинского 1836—1837 годов и, в частности, на содержание статьи о книжке Дроздова (см.: 78).

Известно, что Надеждин встречался с Чаадаевым в июне или июле 1836 года и не раньше этого времени получил от него для опубликования перевод третьего и четвертого из «Философических писем», а спустя некоторое время — и первого (см.: 53, 426—427). Второе письмо Чаадаев не захотел публиковать: там содержались прямые выпады против крепостного права — «проклятой действительности», которая «парализует волю всех нас»,— и про-

тив православной церкви, не возвысившей своего голоса против этого «отвратительного насилия одной части народа над другой» (см.: 113, 23). Набор первого и третьего писем на русском языке делался в сентябре, четвертое осталось в рукописном виде. В период с июля до конца августа Белинский, находясь в Москве, *мог* прочитать эти три письма Чаадаева, и это чтение *могло* как-то отразиться на содержании его статьи о Дроздове, написанной в Прямухине в первой половине сентября того же года. Отсюда был сделан поспешный вывод, что все так точно и произошло: Белинский именно под влиянием чтения писем Чаадаева вдохновился на статью о книжке Дроздова, раз там и тут речь идет о нравственном совершенствовании человечества по пути Христа, о прогрессе и познании истины, раз концепция Чаадаева была родственна Белинскому страстным отрицанием крепостничества.

В распоряжении автора гипотезы были уже все восемь писем Чаадаева (вновь найденные опубликованы в томе 22—24 «Литературного наследства»), но еще не было *всего* текста статьи Белинского. Отсюда — неточные заключения, которые отпадают сами собой. Но отсюда и необходимость сравнить полные тексты обоих произведений.

Полный текст статьи Белинского, как говорилось, подтверждает его заявление о том, что он открыл в фихтеанстве — «робеспьеризм». Мы видели также, что Белинский учение о нравственности поворачивал в сторону возвышения человека и его достоинства, в сторону борьбы за достижение «царствия божия» на земле. Могли ли во всем этом сыграть какую-то роль указанные три «Философических письма» Чаадаева? — Могли, конечно, если они были прочитаны.

Такая общая тематика писем Чаадаева и статьи Белинского, как нравственное совершенствование человечества по пути Христа, идеал вновь обретенной «небесной родины» на земле, прогресс и познание истины, разум с точки зрения философской, религиозной и исторической, и т. п., еще ничего не говорит о чтении Белинским писем Чаадаева и о заимствовании мыслей у него. Вся эта тематика свойственна и тем работам Фихте, которые Белинский определенно знал и использовал в своей статье. О заимствовании же у Чаадаева антикрепостнических мотивов странно и говорить для автора «Дмитрия Калинина», к тому же в упомянутых трех письмах Чаадаева они единичны и даны намеками.

Сравнение статьи Белинского и писем Чаадаева дает

скорее отрицательный ответ на вопрос о влиянии последнего на первого. Приведем два примера.

В начале четвертого письма Чаадаев поясняет своей корреспондентке, что числа, количества — это абстракции, отвлечения от «числовых видимостей», «в форме которых материальность открывается нашим взорам» (113, 38); Белинский же, наоборот, утверждает, что «математика есть наука... нисколько не эмпирическая, но выведенная из законов необходимости или законов чистого разума» (7, 1, 318).

Совершенно так же не совпадает трактовка великих открытий Чаадаевым и Белинским. Последний решительно заявляет: «Два величайшие открытия в области нашего ведения — открытие Америки и планетная система — сделаны a priori. Над Колумбом и Галилеем смеялись, как над сумасшедшими, потому что опыт явно опровергал их; но они верили себе, верили своему разуму, и разум был оправдан ими» (7, 1, 318). Чаадаев, напротив, высоко ставит эмпирический метод Бэкона и указывает, что Ньютон в законе всемирного тяготения *обобщил* закон падения тяжестей, установленный Галилеем, и закон движения планет, установленный Кеплером (113, 41); Чаадаев вообще не противопоставляет эмпирическому методу априорный, а стремится дополнить первый вторым, чтобы открыть дорогу к познанию духовной жизни человека. Кстати сказать, Чаадаев не упоминает Колумба, а Белинский — Бэкона, Кеплера и Ньютона, открытие Коперника переадресовывая Галилею.

Единственное сходное с чаадаевским место в статье Белинского — о Византии (Надеждин его вычеркнул): «Мы получили нашу религию от народа дряхлого, пережившего самого себя, лишенного эстетического чувства, заменившего мысль буквою, убеждение обрядом, живую проповедь слова божия риторическою шумихою, философское исследование закона схоластическою диалектикою» (7, 1, 323) [1]. Вот соответствующее место в первом письме Чаадаева: «Ведомые злою судьбою, мы заимствова-

[1] Представление об упадке Византии Белинский скорее всего получил из лекций Надеждина и его диссертации, русский перевод которой он, вне сомнений, читал по рукописи. Ср. в диссертации: «Византия что другое представляла собою, как не огромный труп...— труп, в коем внутреннее гниение медленно предшествовало внешнему разрушению?» и т. д. (70, 139). В отличие от Чаадаева, Надеждин не придавал католицизму значения организатора средневекового мира (см. по этому вопросу также показания Надеждина следственной комиссии в кн.: 53, 438—439).

ли первые семена нравственного и умственного просвещения у растленной, презираемой всеми народами Византии. Мелкая суетность только что оторвала ее от всемирного братства; и мы приняли от ней идею, искаженную человеческою страстию» (112, 13). Речь здесь только по видимости идет об одном и том же: Белинский византийское влияние обвиняет в том, что оно воспитало в народе враждебность к искусству и науке, Чаадаев же озабочен искажением религиозной идеи, сохраненной, по его представлению, католицизмом (к которому, мы видели, Белинский относился резко отрицательно).

В целом же, сравнивая «Философические письма» Чаадаева и статью Белинского о брошюре Дроздова, надо решительно сказать, что перед нами два совершенно разных мировоззрения: складывающееся, устремленное к народной революции у Белинского и скептическое, ищущее выход в религиозной утопии у Чаадаева. Общая им антикрепостническая направленность не снимает этого различия.

Если Белинский и читал указанные три письма Чаадаева, то он скорее всего *отталкивался* от их содержания, от их концепции. Наиболее острые места первого письма Надеждин, по его собственному признанию, смягчил. Белинский, *возможно,* читал это письмо до правки Надеждина. Посмотрим, *как* эти места *могли* подействовать на него.

Первое: «...вернувшись из этого триумфального шествия чрез просвещеннейшие страны мира, мы принесли с собою лишь идеи и стремления, плодом которых было громадное несчастие, отбросившее нас на полвека назад» (112, 117).— Так отнесся Чаадаев к результатам декабристского движения; не революция, а «искупление» в религиозном смысле придвинет рай на земле,— вот его позиция; Белинский же искал путь к «робеспьеризму», то есть к народной революции.

Второе: «Все политические революции были там (на Западе.— *Г. С.*) в сущности духовными революциями: люди искали истину и попутно нашли свободу и благосостояние» (112, 121).— В каком смысле *духовными?* — В *религиозном:* например, англичане «...не имеют иной истории, кроме религиозной. Их последняя революция, которой они обязаны своей свободою и своим благосостоянием, так же как и весь ряд событий, приведших к этой революции, начиная с эпохи Генриха VIII,— не что иное, как фазис религиозного развития. Во всю эту эпоху интерес собственно политический является лишь второстепенным

двигателем и временами исчезает вовсе или приносится в жертву идее» (112, 122—123). Подобные разъяснения Чаадаевым своей концепции не могли, конечно, вдохновить Белинского.

Если, повторяем, Белинский и читал первое, третье и четвертое «Философические письма» Чаадаева, то они могли только оттолкнуть его, охваченного революционно-романтическим настроением и устремлением. Не ответили бы они и другому его настроению — выраженному в известном письме Д. П. Иванову от 7 августа 1837 года: Белинский там не отрекался от революции и не сводил ее к религиозному преобразованию мира, а только считал ее невозможной в современной ему России.

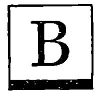
Из этого краткого анализа встреч Белинского с мыслями Фихте и, возможно, Чаадаева следует, что он, сам устремляясь к гуманистическому идеалу освобождения человека, по-своему развил освободительный пафос обоих, особенно же — фихтевский «робеспьеризм», но отклонил религиозную интерпретацию народной революции, свойственную тому и другому — каждому по-своему [1].

Белинский сам прокладывал путь своего духовного развития, и каждая его встреча с крупным мыслителем была единоборством, в котором он должен был победить, чтобы идти дальше.

---

[1] В книге «Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха» (79) М. Я. Поляков несколько осторожнее связывает Белинского конца 1836 — середины 1837 годов с «Философическими письмами» Чаадаева. Но, думается, относить «робеспьеризм» и отказ от него для тогдашней России, как и «католический период» жизни Белинского, к влиянию Чаадаева нет оснований. Элементы мистической фразеологии Белинский брал прямо из Библии; *«католическим»* же фигурально (подчеркнув это слово) назвал период неверия в себя (см.: 7, 9, 203), не совпадающий с прямухинским подъемом; к тому же принцип католицизма он «всегда дико ненавидел» (7, 9, 260), как цитирует сам Поляков.

К Р И З И С


Прямухине Белинский был наверху одушевления, когда грянул гром над «Телескопом», а затем последовали один за другим удары российской действительности.

3 октября 1836 года вышел номер «Телескопа» с «Философическим письмом» Чаадаева.

12 октября Надеждин сообщает Белинскому, что, находясь в «большом страхе» из-за толков вокруг письма Чаадаева, из статьи о Дроздове «выпустил больше половины собственных мыслей» Белинского, «которые напечатать нет никакой возможности» (75, 131).

22 октября Николай распорядился журнал запретить, Надеждина и цензора Болдырева вызвать в Петербург.

Друзья Белинского были уверены, что ему грозят тюрьма и ссылка. У Бакунина возник план отправить его за границу домашним учителем в каком-либо семействе. Станкевич пытается выполнить этот план, но Белинского не выпускает попечитель Московского учебного округа граф Строганов, уже доложивший в Петербург Уварову о «Философическом письме» и бывший в курсе всего этого дела.

Бумаги Белинского на его московской квартире забирает III отделение. Самого его при въезде в Москву 5 ноября препровождают прямо с заставы к московскому обер-полицмейстеру, но, ничего «сумнительного» в его бумагах не обнаружив, отпускают.

В начале декабря царь повелел Чаадаева объявить сумасшедшим и приставить к нему врача, а Надеждина сослать в Усть-Сысольск под надзор полиции.

Слухи о привлечении Белинского к дознанию останавливают переговоры Пушкина с Нащокиным о приглашении критика работать в «Современнике».

Оказавшись без журнала, без работы, Белинский заканчивает грамматику русского языка, рассчитывая, что ее примут как руководство для училищ, напечатают на казенный счет и оплатят. Неизвестный рецензент по приказу того же Строганова отклонил рукопись, пришлось ее печатать в долг, книга не расходилась и не окупила расходов. Переговоры с Краевским о работе в петербургских «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» тоже проваливаются: Белинский не мог пойти на кабальные условия Краевского, он «скорее бы согласился умереть с голоду, чем торговать своими мнениями и своей совестью» (11, I, 413).

Гибель Пушкина — ни с чем не сравнимый тягчайший удар для Белинского.

Кризис кружка Станкевича — очередная тяжелая травма души Белинского. Михаил Бакунин вмешательством в интимные чувства Белинского и Станкевича к его сестрам портит все отношения. Пытаясь забыться, Белинский расшатывает и без того некрепкое здоровье и, по совету врачей, едет (на ссуды друзей) в Пятигорск на воды.

Там и настигают его тяжелые раздумья и сомнения.

КРИЗИС «РОБЕСПЬЕРИЗМА»

8 декабря 1836 года Михаил Бакунин писал сестрам о Белинском и другом члене кружка Станкевича — Ефремове: «Посещение Прямухина было благодетельным для них обоих, оно придало им силы и веры в жизнь. В этом невозможно сомневаться, раз отброшены все эти фантазии о внешней жизни и счастье, раз сложилось убеждение, что оно в нас и что все постороннее нам составляет лишь видимость и обман. Оба они работают и пойдут вперед» (11, I, 361).

Как всегда, фантазер Мишель глубоко ошибался: у Белинского были причины не забывать о «постороннем» ему интересе властей к его личности, а что касается душеустройства, то он никак не мог ограничиться своим личным, тем более что и оно обернулось мучительными разочарованиями. В философии Фихте он видел не «благодетельность» веры в жизнь, а грандиозные, всесветные проблемы,— его охватила тревога за судьбы человечества, которую не способны были успокоить никакие философские ухищрения. И вот теперь они снова вставали перед ним, эти проблемы, во весь свой рост.

Второй раз Белинскому угрожала царская расправа. Вспомним, как он, вернувшись от ректора университета, повторял, бросившись на кровать: «Пропал, пропал, каторжная работа, каторжная работа!» Попадись в руки жандармов полный текст бунтарской статьи о Дроздове, дело обернулось бы куда серьезнее. Белинский это понимал, хотя к лету убедился в том, что опасность миновала: в бумагах его ничего не нашли; никто из знающих о его «робеспьеризме» не проболтался; жандармам не пришло в голову обыскивать Прямухино; сам Белинский, предупрежденный несколькими письмами, ничего с собой не вез, возвращаясь в Москву; Надеждин превратил «робеспьеровскую» статью в самую благонамеренную, так что ее без всяких придирок пропустила цензура; хотя Белинского за границу не выпустили, но к дознанию он привлечен не был, по стране мог передвигаться беспрепятственно — вот поехал на Кавказ.

И все-таки сознание реальной опасности долго не покидало Белинского,— тем более что литературные доносчики никогда не оставляли его в покое. 1 ноября 1837 года он писал Бакунину: «Я имел несчастие обратить на себя внимание правительства не тем, чтобы в моих статьях было что-нибудь противное его видам, но единственно резким тоном, и это очень глупо; вперед буду умнее» (7, 9, 88). В свете всего только что перечисленного, о чем прекрасно знал Бакунин, эти слова можно понять только так: вперед буду умнее и, что бы ни думал, во что бы ни веровал, что бы ни проводил в своих статьях, поводов к «вниманию правительства» давать не собираюсь: «очень глупо» погибнуть зря. Так второй раз Белинский одергивает себя, заставляет говорить в печати «рабьим языком», по позднейшему выражению Салтыкова-Щедрина.

Но суть дела не в этом факте «конспирации», ссылаясь на которую порой пытаются прямые слова Белинского читать наоборот. Здесь он пишет прямо то, что думает и что есть на самом деле: в его *печатных* работах не к чему придраться. И, в конце концов, эта сторона в его, критика, руках: «вперед буду умнее». Но совестью своей он поступаться не собирался, как показали переговоры с Краевским, открыто стремившимся закупить талант себе на потребу.

Вспомним: все симпатии Белинского на стороне бунтаря Дмитрия Калинина, но одинокий протестант не может не кончить трагически, и Белинский возлагает надежды на просвещение, на формирование и развитие общественного

мнения, на волю царя-реформатора вроде Петра. И вот он сталкивается с мыслью непреложной: сами угнетатели не откажутся от привилегий, только восстание и сила народа положат конец их господству. Но почти сразу последовавшие удары российской действительности показали: все задавлено и молчит, за одну мысль о «робеспьеризме» грозит каторга, за одни горькие слова о России объявляют сумасшедшим. А найдется ли в пределах империи что-нибудь подобное Якобинскому клубу? стремится ли русский народ к штурму отечественных Бастилий? где, наконец, русский Робеспьер?

Это — один ряд мыслей. А рядом — другой: у французов было уже две революции, но что они получили? — Жизнь, способную вызвать лишь ужас и смех, жизнь, которая доводит поэта до самоубийства или продажи таланта,— жизнь, *враждебную человеку и искусству*. Еще яснее у американцев: если верить Токвилю (его книга «О демократии в Америке» печаталась в «Телескопе», № 4 за 1836 год), у этих свободных и благополучных янки нет поэзии, а стало быть, нет и нравственности, нет человечности. Наконец, *и мы* к тому идем, *и у нас* будут чугунные дороги и всякие блага, и мы станем плотниками и фабрикантами, но — *будем ли людьми?!*

Обуреваемый охватившей его идеей Белинский всегда писал в утвердительном, непреложном, не допускающем сомнений и возражений тоне. Но это совсем не значит того, чтобы ни в чем не сомневался. Как раз такая *напряженная уверенность* и свидетельствует о сомнениях, в которых он и себе не признавался, пока они, выйдя из берегов, не переворачивали его душу и убеждения. И он знал это за собой, даже несколько бравировал этим, даже и гордился, но был слишком умен, чтобы не прислушиваться к противодействию, которое зреет у него в душе и готовится восстать и опрокинуть очередную крайность. Белинского можно понять, только проникнув в его скрытые противоречия, постигнув превращение скрытых в явные, чтобы получить картину его развития, а не метаний от одного кумира к другому, от одной догмы к другой, как это нередко получалось у исследователей.

Летом 1837 года в Пятигорске перед умственным взором Белинского вновь возникали и проходили его прямухинские увлечения, пробегала цепь его мыслей, он их заново оценивал, взвешивал, выявлялась более полная картина «фихтеянизма» — рядом с идеей «робеспьеризма» выдвинулась и другая идея Фихте, сейчас зазвучавшая особенно

сильно: о том, что человеку не дано предвидеть результаты своих поступков. Тогда Белинский не обратил на нее серьезного внимания, увлекся моральным правом революционера идти до конца и жертвовать собой, слушая лишь голос совести — верности своим убеждениям.

В 1800 году Фихте уже знал, что революция — это одно, а плоды ее — другое, нечто совершенно непредвиденное. Он пытался преодолеть этот разрыв между действиями людей и историческими результатами: если я не могу предвидеть результата моей воли и моих действий, то все же знаю, что моя воля «несомненно и непосредственно воспринимается другою родственною ей Волею», а эта мировая Воля «с своей стороны влияет на меня посредством голоса совести во мне, наставляющего меня во всяком положении моей жизни» (104, 115). Нам остается только *верить* «в то, что из верного и усердного исполнения нами долга в этом мире разовьется содействующая во веки веков нашей свободе и нравственности жизнь» (104, 118).

Что же отсюда следовало? — Есть какие-то неизвестные законы истории, которые не подчиняются благим пожеланиям людей и по которым в результате действий, направленных к свободе, равенству и братству людей, устанавливается бездушное общественное устройство, враждебное человеку и искусству. Всё превратно, и вряд ли здесь поможет личное самосовершенствование, которое — тоже по Фихте — проповедует Мишель.

Молодой Бакунин увлекся другой популярной книжкой Фихте — «Наставлением к блаженной жизни», в которой изложены результаты религиозных построений философа и уже нет отблесков революции. Вот как Мишель понял Фихте и наставлял своих сестер: все дело в том, чтобы достигнуть «божественной любви» друг к другу, изжить в себе эгоизм, то есть все земные интересы, изгнать законы долга и «освободить мысль и чувство от всего, что может их стеснить» (11, I, 254), а затем проповедовать это самосовершенствование всему миру, пока тот не достигнет всесветного блаженства (о проповеди Мишель заговорил несколько позднее, а сначала советовал уйти во внутренний мир, чтобы спастись от притязаний мира внешнего). Надо отдать ему справедливость: он отвоевывал сестер от грубой официальной религиозности и от просвещенного, но все же деспотизма отца. До мировых же проблем, которые терзали Белинского, Мишелю как-то не было дела.

Ярким документом, свидетельствующим об этих терзаниях, является известное письмо Белинского Д. П. Иванову

из Пятигорска от 7 августа 1837 года. О тяжелых раздумьях Белинского в этом письме говорит и тот факт, что он писал его целую неделю. Обратимся сначала к политической стороне этого письма.

Как это зачастую у Белинского бывало, он в письме забывал об адресате и изливал поток горячих, прямо с пера стекающих мыслей, волнующих его в данное время. Разве его скромный корреспондент стремился к какой-нибудь политической деятельности? разве он рвался в монтаньяры? В этом же письме обрисован совсем другой его духовный облик. Нет, Белинский все это писал себе, как уже давно заметили исследователи,— ему необходимо было вылить на бумагу измучившие его сомнения, прояснить их для себя.

«Политика у нас в России не имеет смысла» (7, 9, 53). Во Франции — имеет, у нас — нет.— Почему же? — Потому что «мы еще рабы, если угодно, но это оттого, что мы еще должны быть рабами. Россия еще дитя, для которого нужна нянька... Дать России, в теперешнем ее состоянии, конституцию — значит погубить Россию. В понятии нашего народа свобода есть *воля,* а воля — озорничество. Не в парламент пошел бы освобожденный русский народ, а в кабак побежал бы он, пить вино, бить стекла и вешать дворян, то есть людей, которые бреют бороду и ходят в сюртуках, а не в зипунах, хотя бы, впрочем, у большей части этих дворян и не было ни дворянских грамот, ни копейки денег» (7, 9, 53).

Комментаторы отмечают, что в этом «пассаже», как и других политических местах того письма, Белинский восходит к Погодину в его «Взгляде на русскую историю» (1832). Но зачем бы Белинскому из Пятигорска излагать погодинские теории московскому адресату, когда проще простого было бы порекомендовать ему эту книжку Погодина? Нет, дело совсем не в Погодине, а в *самих проблемах,* которые решал, конечно, и Погодин. *Здесь их решает для себя Белинский* — вот что важно. И разве здесь не о чем думать, нечем мучиться? Ведь пугачевцы не «пошли в парламент», они верили в мужицкого царя «Петра Федоровича», они не выработали никакой политической организации, подобной тем, какие создались во Франции, они не несли с собой никакой передовой культуры. И за полсотни лет после них, как показали бунты начала тридцатых годов, в этом отношении почти ничего не изменилось, хотя русские армии побывали во многих странах Европы и изгнали Наполеона из России. И не этим ли вопросом мучился

Пушкин, незадолго перед тем написавший «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку»?

Белинского истерзал вопрос о революционных возможностях народа, он здесь не приходил ни к какому решению, не становился сторонником Погодина или еще кого,— он от прекраснодушных декламаций о «робеспьеризме» обратился к российской действительности, и она не поддержала его прекраснодушия. Да и Фихте считал, что победит только народ, распростившийся с «всеобщим терпением» и обретший мужество и силу. Мог ли это сказать Белинский о своем народе? Он начал с признания: «мы еще рабы».

А Франция? — «Во Франции были две революции и результатом их конституция — и что́ же? В этой конституционной Франции гораздо менее свободы мысли, нежели в самодержавной Пруссии. И это оттого, что свобода конституционная есть свобода условная...» (7, 9, 53—54). Да, буржуазная революция, даже самая последовательная, не решает вопроса об освобождении человечества от угнетения. Но как тогда быть?

Белинский пока склоняется — для России — к прогрессу силой просвещения и просвещенного общественного мнения. Просвещенным монархом был Петр: он *перевоспитал, пересоздал* народ, оторвал Россию от прошедшего, разрушил традицию, указал пример другим царям («Во всем будь пращуру подобен»,— сказал несколько раньше Пушкин). «Наше правительство не позволяет писать против крепостного права, а между тем исподволь освобождает крестьян. Посмотри, как благодаря тому, что у нас нет майоратства, издыхает наше дворянство само собою, без всяких революций и внутренних потрясений. И если у нас будут дети, то, доживя до наших лет, они будут знать о крепостном праве, как о факте историческом, как о деле прошедшем. И все это сделается без заговоров и бунтов, и потому сделается прочнее и лучше...» (7, 9, 54).

Формально Белинский оказался прав: крепостное право отменили сверху через четверть века, то есть через одно поколение, дворянство после отмены деградировало. Но существа процесса он не постиг и отчасти не хотел постичь: всем, начиная с царя, уже тогда было ясно, что к реформам сверху вынуждает давление снизу.

И здесь тяжкое сомнение Белинского переходит в предположение и затем в уверенность, как это мы не раз замечали и раньше. Но там речь шла о сравнительных пустяках, здесь же рождается то, что получило название *насиль-*

ственного примирения с гнусной российской действительностью.

Разве не производят *насильственного* впечатления следующие далее в письме примеры российского прогресса? — Тиранов-помещиков теперь-де презирают сами помещики (а с тех как с гуся вода!); падших при дворе ссылают уже не в Сибирь, а в свою же деревню (а «падших» *против* двора — разве не в Сибирь?); теперь не четвертуют (а вешают, как Рылеева?); военные на постоях не охальничают (а усмиряют военные поселения и всех прочих бунтовщиков?); студенты не пьют по ведру вина (стали рассуждать — а их в солдаты?); хотя свобода громко говорить и ограничена, зато дана полная свобода мыслить (например, Чаадаеву под наблюдением врача?); политических книг выписывать из-за границы нельзя, зато можно — немецких философов (пока цензура в них не разобралась?)...

«Итак, оставим идти делам, как они идут, и будем верить свято и непреложно, что все идет к лучшему, что существует одно добро, что зло есть понятие отрицательное и существует только для добра, а сами обратим внимание на себя, возлюбим добро и истину, путем науки будем стремиться к тому и другому» (7, 9, 55).

Нельзя не привести в параллель этому шаткому итогу размышлений Белинского тоже шаткие итоговые соображения Фихте: «Действия свободных существ... имеют следствия в свободных существах только чрез посредство бесконечной, опосредствующей все единичные существа Воли... Следовательно, даже то в мире, что мы называем злом, следствие злоупотребления свободою, существует только *чрез нее*... Поэтому все, что *происходит,*— благо и абсолютно целесообразно. Возможен только один мир, абсолютно хороший мир. Все, что происходит в этом мире, служит улучшению и развитию людей и осуществлению ими их земной цели» (104, 122).

Почти по Лейбницу с его предустановленной гармонией, почти по Панглоссу с его «все к лучшему в этом лучшем из миров» — этой ядовитой Вольтеровой пародии на Лейбница. А Белинский с детства знал «Повести господина Вóлтера», на Кавказе перечитывал Вольтера, видимо, не случайно. Смутное сознание насилия над собой не могло не шевелиться в его душе. Но и просто отмахнуться от действительности, как Мишель, было для Белинского невозможно. Надвигалась тяжелейшая полоса подспудного развития в оковах «примирения»...

Обратимся теперь к другой стороне письма Д. П. Иванову от 7 августа 1837 года. Ее можно было бы назвать морально-философской, да так зачастую и считают: Белинский-де переходил от субъективного идеализма к объективному. Но есть одно обстоятельство: философские и нравственные проблемы не занимают в письме самостоятельного места,— они подчинены *проблеме гуманизма,* проблеме человека, стремящегося сохранить свое человеческое достоинство во враждебном ему мире и, вопреки всем обстоятельствам, развить в себе человека.

Будь самим собой; не признавай неравенства на правах рождения, чинов и богатства; смотри на свою человеческую, а не на гражданскую будущность; воспитывай в себе эстетическое чувство — без него пошлы ум, честность и образованность; учись наукам для наук, а не для получения чина; возлюби науки и искусства; будь счастлив не тем, что *ты* знаешь истину и понял произведение гения, а тем, что ты *знаешь* истину и *понял* гениальное произведение; поддерживай и возвышай свое человеческое достоинство; забудь слово «польза», брось политическую экономию — эту науку толстосумов, помни о любви к людям, о любви к добру; не будь рабом жизни: не гоняйся за ней и не слишком презирай ее — умей удовлетворять необходимому,— вот неполный *кодекс человека,* извлеченный из этого письма Иванову. Такой «кодекс» должен был помочь сохранить себя человеком и не стать рабом жизни в условиях, когда «мы еще рабы» и «еще должны быть рабами», то есть разрешить заведомо неразрешимую проблему.

Если раб уже не хочет быть рабом и еще не может восстать и победить, ему остается одно — человеческое сознание, истина, наука и искусство, не имеющие цели вне себя, то есть служащие не «пользе», не «политической экономии» — словом, не господствующему строю; а так как любовь к науке — призвание общее, всех людей, то надо ответить этому призванию и стать *апостолами просвещения* — вот наше назначение. «Право народное должно выходить из права человеческого, а право человеческое должно выходить из вопроса о причине и цели всего сущего, а вопрос этот есть задача философии» (7, 9, 56). А к науке, к философии готовит искусство: оно очищает душу от земной суеты, холодного себялюбия. Так у Белинского выстраивается линия: от философского сознания *назначения человека и человечества* (знаменательна перекличка с «Назначением человека» Фихте!) — к сознанию *права человеческого* и от него — к сознанию *права народного,*—

только это сознание освободит народ от духовного рабства и сделает его жизнь свободной, но до этого еще очень и очень далеко...

Как и в статье о книжке Дроздова, здесь размышления Белинского сопровождаются религиозной фразеологией, но религиозной в том особенном значении, которое шло от Фихте, а он, как уже говорилось, совсем не звал своих читателей в другой мир,— наоборот, не уставал повторять — и в «Назначении человека», и в «Наставлении к блаженной жизни»,— что жить в боге надо *в этой* жизни, устроить достойную человека жизнь надо здесь, на земле, чтобы в лучшем виде перейти, может быть (мы этого не знаем), в другой мир, а там и в третий, если они есть. Фихте *яростно* отвергал поповскую идею о воздаянии в раю за все бедствия земной жизни, о смирении и блаженстве нищеты. Религиозная фразеология Белинского в письме к Иванову и в письмах к Бакунину имеет тот же смысл борьбы за осуществление человеком своей духовной сущности в ее полном виде, в ее богатом развитии — и это в таком земном мире, который отчуждает человека и превращает его в животное, подвластное телесным потребностям. Эта сторона проблемы гуманизма стала предметом размышлений и спора Белинского в его письмах к Бакунину лета и осени 1837 года, до их совместного изучения работ Гегеля.

РАСЧЕТ С «ПРЕКРАСНОДУШИЕМ»

До нас дошло одно кавказское письмо Белинского Бакунину от 16 августа 1837 года и пять московских — от 21 сентября и от 1, 15, между 15 и 20 и от 21 ноября 1837 года до приезда Мишеля из Прямухина в Москву и совместного изучения Гегеля. Эти письма начинаются с тяжелого признания Белинского: «Не в нас заключается причина нашего падения: удар судьбы поразил нас, а мы виноваты в том, что допустили его оглушить себя. Очарование нашего круга исчезло, и мы стали смотреть друг на друга, как на больных, и, сходясь вместе, боялись расшевелить раны один другого» (7, 9, 67).

Белинский говорит о крушении надежд на высокую, чистую, святую любовь у Станкевича и у него самого. Станкевич обманулся в своем чувстве к Любови Бакуниной; есть основания предполагать, что чувство его к замужней сестре ее Варваре было глубже, хотя он и не сознавался себе в нем до конца жизни. Белинский же без всякой надежды на

взаимность полюбил младшую сестру Бакунина — Александру, в то же время испытывая симпатию и к Татьяне, увлеченной его статьями, написанными в Прямухине. Как выяснилось через год, Мишель, сам неравнодушный к сестре Татьяне, из-за ревности (эта «любовь» не то что была «настоящей» — у Бакунина все было умозрительно,— но испортить отношения она могла по-настоящему) нелепо третировал Белинского, задевая его плебейскую гордость и ущемленность в этой барской семье; к тому же Мишель разболтал тайну Станкевича. Создалась нестерпимая обстановка, превратившая ясные дружеские отношения в тягостные и доходящие до взаимной ненависти. Так «прямухинская гармония» превратилась в нечто противоположное и тем более мучительное, что сохранились высокие, идеальные *формы* романтической дружбы — без предела откровенные излияния, психологические разборы друга и самого себя, бесконечные рефлексии, губившие проблески настоящего чувства.

За историей крушения романтически взвинченных чувств любви и дружбы нетрудно разглядеть, однако, более глубокие причины расхождений между друзьями. Они кроются в различном отношении к действительности, особенно у Белинского и Бакунина, к тому же это отношение по-разному менялось у того и у другого.

Белинский упрекает Мишеля, этого проповедника «божественной любви»,— в гордости, в презрении к «падшим», в бесчеловечности, в разладе дел с высокими словами, в пренебрежении к «внешней» жизни, между ними возникает так называемый спор о «гривенниках» и «аккуратности», то есть о материальной стороне жизни. Позиция Бакунина — полная независимость внутренней, духовной жизни от внешней; вот как ее излагает Белинский в письме от 21 ноября: «...дух свободен от внешности и... только чрез внутреннее просветление можно избавиться от ее враждебного влияния, но... рассчитывать свое восстание на аккуратности — нелепо» (7, 9, 116).

Пространно и терпеливо объясняет Белинский свою позицию: «Ну, ясно ли тебе, что аккуратность жизни для меня есть единственное условие и возможность перехода в абсолютную жизнь?.. С приобретением аккуратности я ровно ничего не приобрету для своей высшей жизни, но отстраню нечто внешнее, что мешает мне жить в себе, а не вне себя. Понятно ли?» (7, 9, 95). И дальше в том же письме от 1 ноября: «...совсем не то, чтобы устройство внешней жизни дало мне внутреннюю, но то, что устройство моей

внешней жизни даст простор, не будет (не то что помогать или прямо содействовать) мешать ей. Понятно ли?» (7, 9, 97).

Нет, Мишелю это не было понятно. И, как показывает его последовавшая деятельность в революционном движении за границей, для него так и осталось характерным пренебрежение объективными условиями его пропагандистских и бунтарских порывов.

Белинскому же надо было во что бы то ни стало решить — и решить *практически* — вопрос о «гривенниках» и «аккуратности» не столько в личном смысле (хотя он замерзал от холода в своей каморке, голодал, был весь в долгах), сколько в принципиальном смысле. Надо было найти такой путь во враждебной человеку и его высоким помыслам действительности, который сохранил бы его человеческое достоинство и — мало того — послужил бы его укреплению и развитию.

Проследим по перечисленным письмам к Бакунину, как и в каком направлении Белинский ищет этот путь.

Сначала ему казалось, что «фихтеянская» истина не вызывает в нем сомнений, но что «сомнение в самом себе с каждым днем все более терзает» его «и лишает последних сил» (7, 9, 66), потому что не может он перенести прямые и светлые идеи о цели жизни в свою жизнь (см.: 7, 9, 67). Мешают самолюбие и чувственность; последнюю он легко побеждает разумом, а первое отравляет жизнь и творческую работу: «...но как скоро дело касается до моих задушевных убеждений, я тотчас забываю себя, выхожу из себя, и тут давай мне кафедру и толпу народа» (7, 9, 72).— Какие это «задушевные убеждения»? — «...Назначение человека, *долг*, чувство, разум» (7, 9, 72).

Дальше оказывается, что дело не столько в самолюбии (оно отстраняется, когда речь идет о «задушевных убеждениях»,— а когда же Белинский не выражал своих «задушевных убеждений»?), сколько во *внешних* препятствиях, мешающих свободно высказываться с «кафедры» перед «толпой народа». Дело в «гривенниках», в «кафедре» (то есть журнале), которых нет. И все же Белинский склонен корить себя: рядом с «гривенниками» появляется «аккуратность» (был бы аккуратен в расходовании скромных средств — их бы хватало), отсюда же упрек себе за резкую форму своих статей.

Мысль Белинского возвращается к сомнениям в себе. Да, Прямухино воскресило его, но не «новыми утешительными идеями» (то есть идеями Фихте о «божественной

любви», которые внушал ему Мишель), а «прямухинской гармонией», воплощением которой явились сестры Бакунины. Их жизнь — «ровная, гармоническая, без пробелов, без пустот, без падения и восстания, с этим прогрессивным ходом вперед к бесконечному совершенству» (7, 9, 77),— оказалась недоступной Белинскому, способному лишь на «мгновенные порывы восторга», и его охватывали «порывы отчаяния». «Жизнь идеальная и жизнь действительная всегда двоились в моих понятиях: прямухинская гармония и знакомство с идеями Фихте... в первый раз убедили меня, что идеальная-то жизнь есть именно жизнь действительная, положительная, конкретная, а так называемая действительная жизнь есть отрицание, призрак, ничтожество, пустота. И я узнал о существовании этой конкретной жизни для того, чтобы узнать свое бессилие усвоить ее себе; я узнал рай, для того чтобы удостовериться, что только приближение к его воротам — не наслаждение, но только предощущение его гармонии и его ароматов — есть естественно возможная моя жизнь» (7, 9, 78).

Это признание открывает многое. Обычно слова Белинского принимают за свидетельство перехода от дуализма к субъективному идеализму. Но речь здесь совсем не о философских системах, а о тех же «задушевных убеждениях», касающихся «назначения человека, долга, чувства, разума». Раньше Белинский сомневался в возможности осуществления жизни, достойной человека, потому что не встречал на своем пути образцов такой жизни. И вот он встретил такую жизнь «с прогрессивным ходом вперед к бесконечному совершенству», истинно человеческую и *в этом смысле* «действительную, положительную, конкретную» жизнь. Белинский поэтому никогда не отрекался от «прямухинской гармонии»,— даже тогда, когда она на его глазах распалась, а ее участницы затерялись в обыденности своего круга.

Но вот человеческая «гармония» «с бесконечным совершенством» налицо, а ворота рая закрыты, и не для одного нищего талантливого литератора, а для громадного большинства людей, *для народа*. В письмах Белинского нигде даже и намеком не проскальзывает такое социальное осуждение или неприятие этого *помещичьего* рая, но ощущение его крайней исключительности, непрочности, эфемерности сказывается очень сильно, и он горько упрекает Мишеля в том, что тот своим бесцеремонным вмешательством, своим назойливым учительством исковеркал гармоничный мир своих сестер. Но это позже, а сейчас Белин-

ский во всем винит себя. Уехать в Петербург, жить в страдании, оторваться от друзей и «помириться с жизнию» (7, 9, 79) — вот что ему кажется каким-то выходом.

И снова звучит мотив внешних обстоятельств: «Прикованный железными цепями к внешней жизни, мог ли я возвыситься до абсолютной!» (7, 9, 80). Теперь уже неотступно мысль Белинского обращается к этим «железным цепям» (а не просто «гривенникам», с которыми можно справиться «аккуратностью»). «Абсолютная жизнь есть безграничная свобода духа, а свободен ли тот, чьи человеческие минуты зависят от влияния внешних обстоятельств?» — вот как, с точки зрения Мишеля, *еретически* вопрошает Белинский в конце кавказского письма, за что и получает головомойку от своего «учителя».

В следующем — первом из Москвы — письме Белинский бросает встречный ультиматум: «...я убежден, что с переменою внешних обстоятельств переменятся и внутренние» (7, 9, 85). Хотя это сказано *только о своей* «внутренней жизни», звучит широким обобщением, противопоставленным убеждению Мишеля в полнейшей независимости духа от «внешней» жизни.

Спор с Бакуниным и самоопределение Белинского развертываются в ноябрьских письмах, хотя признание Бакунина в своей ревности к другу и сняло часть обвинений в его адрес. Здесь изложен замысел «поразить прекраснодушие» в «Переписке двух друзей», здесь Белинский самокритически обличает свое «прекраснодушие» и не щадит бакунинского, здесь он сознается: «Я прячусь в фантазии от действительной жизни, и мое возвращение к действительной жизни из области фантазии есть горькое пробуждение» (7, 9, 91). Доступна ему — считает он — жизнь страдания (он хочет, как Пушкин, «мыслить и страдать»); она — «низшая, неполная ступень истинной жизни духа», но она и «признак присутствия высшей жизни... залог дальнейшего и бесконечного развития», потому он «ощутил и веру, и силу, и жизнь» (7, 9, 92). И дальше, развернув приведенные выше аргументы против *прекраснодушного* пренебрежения действительностью («...я теперь понимаю, отчего Станкевич в письме своем ко мне сказал, что прекраснодушие есть *самая подлейшая* вещь в мире» — 7, 9, 99), Белинский противопоставляет прекраснодушному субъекту — *человека,* способного мыслить, страдать и развиваться. А. Х. Кетчер читал вслух отрывки о Декарте, Мальбранше и Спинозе из какого-то руководства по философии. «Спиноза — вот еще гигант-то!» — воскли-

цает Белинский, этим приветствием встречая *идею необходимости,* которая властно вторгается в следующие ноябрьские письма.

«Я хочу существовать и материяльно и нравственно... мне не надо спать... Хочу страдать, но жить... А притом же хочу и делать...» (7, 9, 102),— вот какое настроение захватило Белинского. И — его постоянный мотив: «Подлецом я не могу быть, не могу деньгам, чинам или другим каким пошлостям внешней жизни жертвовать своим человеческим достоинством» (7, 9, 103). С другой стороны: «Я все понимаю как-то объективно, как будто отделяю сознание от себя. Может быть, это необходимый переход, может быть, так оно нужно; но боюсь собственный произвол принять за необходимость и влиянием судьбы оправдать свое бессилие» (7, 9, 103).

Как можно точнее и тоньше выразить переход к *признанию* исторической необходимости и всю *опасность* этого перехода, чреватого *примирением* с действительностью? Белинский сам прекрасно чувствовал совершавшийся в нем духовный переворот, вызывавший множество тревожных вопросов. Как, например, соотносится внутренняя жизнь с *необходимостью?*

— «...Во внутренней жизни нет случайностей и призраков: там все необходимо и действительно. Дух как в человечестве, как в народе, так и в индивиде развивается во времени и в обстоятельствах, и каждое обстоятельство, хотя бы даже и внешнее, но имеющее влияние на внутренний мир человека, есть необходимое средство к развитию...

Другое дело — обстоятельства, накликанные нами на себя...» (7, 9, 109).

Такое соотношение духа с внешними обстоятельствами уже далеко ушло от уверенности Мишеля в полной независимости духа. Есть, оказывается, обстоятельства, в которых развивается сам мировой Дух, и они-то — *необходимое* средство развития, в отличие от субъективных, «накликанных на себя», вызванных нашим же произволом.

Как во всем этом разобраться? — Белинский приходит в отчаяние: призрачна и пошлая, призрачна и высшая жизнь, а на действительность он не может иначе смотреть, как с отвращением. В чем же выход? — «А вот в чем: я глубже понимаю истину, живее чувствую необходимость и потребность труда» (7, 9, 114). «Труд и страдание, страдание и труд — вот чего мне надо» (7, 9, 115).

Все это — в личном плане, а в общем, общественном? — Нельзя доверяться пустым надеждам, «нужно еще простое,

практическое понятие о долге, о необходимости...» (7, 9, 117). «Нет, брат, как хочешь, а есть внешность, которая требует, чтоб ей покорялись, если хотят быть от нее свободны. Дух свободен, но и он развивается в границах времени: Гегель мог явиться только в наше время... Самая свобода есть не произвол, но согласие с законами необходимости» (7, 9, 118). И Белинский стремится осмыслить необходимость, как неизбежный, но преходящий закон истории: «...в жизни целого человечества был такой огромный и продолжительный период долга, которого последним выражением был Кант и от которого эманципировал человечество первый Фихте... Я понимаю долг, как необходимый переход, как неизбежную ступень сознания, но не как абсолютную истину, и знаю, что конкретная жизнь только в блаженстве абсолютного знания и что человек — сам себе цель» (7, 9, 118).

Конечно, здесь еще нет ясной мысли о выходе человечества из царства необходимости в царство свободы. Белинскому даже кажется, что если Фихте «эманципировал человечество» от *сознания* долга, то тем самым подорваны и отношения личной зависимости (на самом деле не все может сделать в этом смысле и антифеодальная и антиабсолютистская революция, теории же в лучшем случае могут ее подготовить). Белинский еще не очень ясно выделяет за «периодом долга» период *безличной необходимости,* не менее суровый и беспощадный. Но он отвергает личный произвол, выдаваемый за свободу, принимает свободу как сознанную необходимость, через которую только и может человек достичь самоосуществления, стать настоящим человеком. Одним словом, он вступает в царство гегелевской диалектики [1], едва только из рассказов Каткова об эстетике Гегеля познакомившись с его философией. И это надо объяснить не только восприимчивостью Белинского, на лету воспринимающего всякую новую для него философскую систему, но прежде всего выстраданной критикой фихтевского и особенно бакунинского (простирающегося до пренебрежения реальной жизнью, в чем Фихте неповинен) субъективизма.

Последний штрих, последнее сомнение перед встречей с Гегелем в изложении Бакунина — следующее место из

[1] В статье «Белинский и разумная действительность» Г. В. Плеханов писал, что сначала Белинский принял консервативную *систему* Гегеля и пришел к примирению с действительностью, а потом, отойдя от примирения, воспринял гегелевскую *диалектику.* Встреча Белинского с Гегелем на самом деле выглядит куда сложнее.

письма ему от 21 ноября: «Иногда приходит мне мысль, очень подлая, если она есть глухой голос моего эгоизма, мысль, что так как развитие человека во времени и обстоятельствах общественных, то уж не должно ли мне быть именно такою дрянью, каков я есть, чтобы жить недаром для общества, среди которого я рожден? Ведь все, что ни есть, есть вследствие законов необходимости и должно быть так, как есть? Но для чего же я знаю настоящую истину? Разве она не должна б была освободить меня? Черт знает, что такое? Вот уж именно такое, что только поплевать на него да и бросить» (7, 9, 120—121).

Нет, это не был «глухой голос эгоизма», и нельзя было просто «поплевать на него да и бросить», не может освободить и «настоящая истина» — она сама поставлена под сомнение, подлежит проверке «необходимостью».

Итак, Белинскому понадобился целый год, чтобы разрушилось его политическое и философское прекраснодушие под ударами действительности, чтобы он осознал это разрушение и пришел к сознанию и признанию не только суровой исторической необходимости, но и свободы как сознанной необходимости. То и другое, пока он не разобрался в диалектике отношения к существующему, к тому, что есть и что в его глазах было «материальным», низменным, недуховным,— то и другое (необходимость и свобода) должны были предстать перед ним в облачении «железного» детерминизма, против которого бессильны все порывы личности.

Как мы только что видели, в последнем ноябрьском письме Белинский спрашивал себя: разве «настоящая истина», которую я знаю, не должна освободить меня? Ведь еще совсем недавно он считал, что необходимость, действительность и свобода — только в жизни духа,— не какого-то внеличного Духа, а *моего личного духа.* Оказалось, что *эти* необходимость, действительность и свобода — совсем не настоящие, не истинные, а строго подчиненные «законам необходимости», командующим всем человеческим миром, не считаясь с личными желаниями, представлениями и идеями. И совсем недавно он верил, что философия должна выработать сознание *назначения человека,* а оно должно послужить сознанию *права человеческого* и затем *права народного,* и тогда народ сам осуществит свои права. Теперь эта схема если не потерпела крушение, то отодвинулась куда-то в область «прекраснодушия»: наступила эра «железной» необходимости.

Лучшее, что в тисках «железной» необходимости мог

себе представить Белинский, отстаивающий свой жизненный путь, достойный человека, это признать, что он живет и действует «недаром для общества, среди которого рожден», в силу «законов необходимости». Вывод суровый и неутешительный, но не безотрадный в смысле общественного служения: труд и страдание, страдание и труд.

По всему этому не удивительно, что знаменитую формулу Гегеля:

«Что разумно, то действительно;

и что действительно, то разумно» (29, VII, 15),— Белинский воспринял и истолковал на первых порах как формулу «железного» детерминизма: все действительное (= существующее) необходимо и потому разумно; можно действовать только так, как допускают эти действительные, необходимые, разумные обстоятельства. Так Белинский логически пришел к тому примирению, которое у него началось с тяжелых размышлений о политической деятельности в николаевской России — августовского письма Д. П. Иванову.

НОВАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА?

В работе «Литературные взгляды В. Г. Белинского» Г. В. Плеханов писал о «замечательной устойчивости эстетических суждений» критика, о его «неизменном эстетическом кодексе», который по всему должен был бы вытекать из его общественного мировоззрения, но оказался более постоянным, чем философские взгляды, и, следовательно, независимым от них. Плеханов не поставил обратного вопроса — о зависимости философских взглядов от художественных, потому что эстетический кодекс счел неизменным (то, что само не движется, вряд ли сможет двигать и другое) [1]. Но сам же Плеханов показал, что ни один русский литератор не развивался столь стремительно и бурно, как Белинский. И критик не виноват, если это развитие воспринимали то как метание от одной крайности к другой, то как построение неизменного «эстетического кодекса» — безразлично, приписывался ли этот «кодекс» мысли критика или его довершали без ее участия.

[1] Эту несомненную ошибку Г. В. Плеханова отметил А. Лаврецкий: «Мнение Плеханова о неизменности эстетических взглядов Белинского в действительности означало утверждение неизменности идеалистических позиций критика, именно того, что им было преодолено» (50, 13).

Мы видели, что в «телескопских» статьях Белинский в суждениях об искусстве от субъективизма философов и романтиков шел к познанию объективных закономерностей художественного процесса — по крайней мере, ставил о них вопрос, предлагал временные формулировки, стремился повернуть мысль к объективной стороне творчества, понять процесс в его необходимости. Не повторяя сказанного раньше, только перечислим важнейшие результаты его размышлений.

Свободу творчества Белинский понял не как произвол творящего субъекта, а как свободу от его произвола: не зависят от него идея, предмет произведения, век и народ, к которым он принадлежит, даже его индивидуальность и вдохновение; от романтического гения, вытягивающего, как фокусник, из глубин своего духа оригинальный шедевр, почти ничего не остается. В соответствии с этим художественность *реальной поэзии,* тесно связанной с действительной жизнью, богаче художественности *идеальной поэзии,* преимущественно лиричной и субъективной. Вместо романтической (субъективной) оригинальности выдвигается оригинальность изображенных *типов,* «знакомых незнакомцев», истоки оригинальности *отношения* художника к изображенному человеческому миру тоже скрываются в объективной жизни, почему и возможна полная истина в изображении и освещении предмета. Чувство в поэзии всегда идет от мысли (в отличие от чувственности), потому так называемая бессознательность творчества означает не романтическое безмысленное наитие, а освоение независимых от субъекта участников творческого процесса всеми познавательными и творческими способностями человеческой головы — мыслью, интуицией и воображением. Так раскрывается, если следовать логике перечисленных положений Белинского, его формула: творчество бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью. Отсюда и переключение различия между гением и талантом с оригинальности и художественной зависимости — на возвышение гением гуманности таланта до «идеи человека и человечества» (эта мысль у Добролюбова получит социалистический оттенок). В художественном развитии впереди идут публика и писатели, вызывающие к жизни и образующие друг друга, а критика поспешает за ними, если ее понять не как сменяющиеся «эстетические кодексы», а как *практику литературной теории.* Наконец, в конфликтах между личностью и обществом, тем более обществом, в котором господствуют грубые

материальные интересы, искусство, стремящееся к правдивости и гуманности по своей природе, выступает на стороне человека, его достоинства, его высшей духовной жизни, и потому поэт необходимо оказывается в конфликте с обществом, стремящимся купить его или, если он упорствует, довести его до гибели.

Когда воззрения Белинского на искусство рассматривают с позиций так называемой «образной специфики» его, то легко уходят в желаемую схему, в любезный исследователю «эстетический кодекс», оторванный от проблемы взаимоотношений между личностью и обществом. Перечисленные поиски Белинским объективных закономерностей художественного творчества никак не умещаются в подобные обуженные схемы: для него искусство познает человека, а человека нельзя познать вне его взаимоотношений с обществом. Позднее он об этом напишет прямо, почти такими же словами, но сейчас это говорит всей совокупностью своих представлений. Потому Белинский, решая «специальные» проблемы искусства, решал и вопросы развития человечества, пути его к свободе, вопросы просвещения народа и народной революции.

Мы видели, что в статье о книжке Дроздова Белинский выразил свою уверенность в завоевании людьми себе рая на земле и соответственно разделил людей на «богохульствующих», то есть сопротивляющихся наступлению рая, и «молящихся» — своими делами, по сути освободительными, приближающими рай. Среди тех, кто «молится», не последнее место занимают борцы за истину — ученые и поэты и вообще художники, а также и народ, воспринимающий их идеи и произведения.

Когда же перспектива российского «робеспьеризма» если не совсем отпала, то отодвинулась на неопределенно долгое время, на первое место не могла не выдвинуться научная и художественная деятельность. Это обстоятельство никак нельзя игнорировать, когда рассматривается вопрос о переходе Белинского к так называемому «примирению с действительностью». Изменилось ли и как изменилось представление Белинского о сущности и общественной роли искусства в связи с этим процессом? А не наоборот ли: не наложило ли представление Белинского о гуманистической сущности искусства на это «примирение» такой отпечаток, что мы наступивший период развития критика никак не сможем уместить в понятие «примирения»?

Перечислим факты 1837 года, свидетельствующие о

сдвигах во взглядах Белинского на искусство, о его размышлениях, о его замыслах.

По дороге на Кавказ Белинский встретил в Воронеже М. С. Щепкина. «Как понимает он искусство, как горяча душа его — истинный художник, и художник *нашего* времени»,— пишет он К. С. Аксакову 21 июня 1837 года. Ему же: «Часто читаю Пушкина, которого имею при себе всего, до последней строчки. «Кавказский пленник» его здесь, на Кавказе, получает новое значение...» И, процитировав отрывок из поэмы, Белинский продолжает: «Какая верная картина, какая смелая, широкая, размашистая кисть! Что за поэт этот Пушкин! Я с наслаждением и несколько раз перечел его — что бы ты думал? — его «Графа Нулина». Не говоря о верности изображений, волшебной живости рассказа, удивительном остроумии, он и в этой шутке, в этой карикатуре не изменяет своему характеру, который составляет грустное чувство» (7, 9, 40, 41).— И Щепкин, и Пушкин — особенно Пушкин! — открываются Белинскому в *современном, живом* звучании своей гениальности. Другое дело Гофман: «Я сильно начинаю разочаровываться в Гофмане, потому что никак не могу объяснить себе этой поэзии, сумасшедшей и болезненной» (7, 9, 41).

Поэт жизни действительной привлекает теперь все внимание Белинского, а такое внимание к «реальной поэзии» накладывает определенный отпечаток и на приводившиеся мысли Белинского о том, что без эстетического чувства (и, следовательно, без искусства) пошлы ум, честность и образованность, что искусство готовит к философии (к *какой же* философии может готовить «реальная поэзия»? Не к философии «божественной любви» по Фихте и Бакунину — это ясно), что истина, наука, искусство не имеют цели вне себя (то есть не служат враждебным им, антигуманным целям), что отнять у поэта возможность писать (а общество это сделать может) — значит отнять жизнь. Больше того, Белинский пишет Бакунину, что он именно из романов Купера понял «гнусно-добродетельное и честное» общество торгашей, населяющих Соединенные Штаты (вспомним филиппику против американского буржуазного строя в статье «Ничто о ничем...»).

И снова о Пушкине: «...я никогда не замечал в себе такой сильной восприемлемости впечатлений изящного, как во время моей дороги на Кавказ и пребывания в нем. Все, что ни читал я,— отозвалось во мне. Пушкин предстал мне в новом свете, как будто я его прочел в первый раз...» (7, 9, 80).

Не только заново пережил поэзию Пушкина — «кое-что обдумал — и не худое... Много думал об искусстве и наконец вполне постиг его значение, вопрос о котором давно мучил меня...» (7, 9, 83). И Белинский сообщает о замысле в виде переписки друзей изложить мысли о *«цели человеческого бытия или счастии»*: основа — две прямухинских статьи (о книге Дроздова и вторая, не дошедшая до нас), они будут переделаны «по форме», очищены «от многословия и противоречий». «Здесь я разовью как можно подробнее и картиннее идею творчества, которая у нас так мало понята» (7, 9, 83).— Заметим, что Белинский не собирается пересказывать и без него известные теории творчества романтического толка,— он хочет изложить *свою оригинальную* трактовку художественного процесса. Естественно предположить, что сюда так или иначе должны были войти итоги его телескопских исканий, которые мы только что перечислили, да к тому же повернутые в сторону Пушкина как высшего образца поэзии «нашего времени».

В первом ноябрьском письме Бакунину проект «Переписки двух друзей» развернут полнее. Форма «переписки прекрасной души с духом» (7, 9, 88) восходит ко второй книге «Назначения человека» Фихте, написанной в форме беседы автора («я») со своим духом; содержание же — расчет не с эмпиризмом, как у Фихте, а с прекраснодушием, в том числе и фихтеанского типа. Белинский сообщает, что он уже начал писать («первое письмо почти уже написано»), но из рассказа о замысле ясно, что часть его, относящаяся к искусству, из него выпала. Так как в это время Катков уже знакомил Белинского с эстетикой Гегеля и сам Белинский признавался, что Гегель «разбил в прах мою прекрасную теорию» (7, 9, 101), возникло предположение, что критик вообще отказался от замысла подвести итоги своим размышлениям о *значении искусства* (см.: 16, 47). Это вполне вероятно, но не исчерпывает вопроса.

В том же письме Белинский, рассказав о замысле «Переписки двух друзей», сообщает: «Скоро примусь за статью о Пушкине; это должно быть лучшею моею критическою статьею» (7, 9, 90). Такую «лучшую» статью Белинского, да еще о Пушкине, да еще в то время, когда ему кажется, что он открыл для себя заново и поэзию и Пушкина, нельзя себе представить без рассуждений об *истинном искусстве*. Говоря о том, как эстетика Гегеля сбила его с толку, он все же не сдается и собирается «изложить» в письме Бакунину параллельно свою теорию и гегелев-

скую. Однако если своя как-то вырисовывалась (впрочем, она была чревата множеством проблем: *как* художник приходит к сознанию идеи произведения, к освоению предмета изображения? как создается тип? откуда появляется оценка художником своего предмета? и т. д.; хотя бы некоторые из этих проблем должны были возникнуть перед Белинским,— это всегда бывает при подведении итогов исследования), то гегелевскую с налету «изложить» просто невозможно; не один год ушел у Белинского на освоение и переосмысление этой содержательнейшей теории искусства, а вместе с тем на несколько лет отодвинулся и замысел «лучшей» статьи о Пушкине.

Но крайне интересно, *каким* теперь предстает Пушкин перед Белинским. Он приводит стихи:

Мой путь уныл, сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.
И ведаю: мне будут утешенья
Меж горестей, труда и треволненья —

и продолжает: «Это голос не жизни духа; нет — это вопль прекрасной души, которая живет жизнью духа... только в непрерывных восстаниях, после беспрерывных падений. Жизнь в минутах — она моя, и всегда будет моею, но это грустная жизнь, и не она должна быть уделом человека. Так жил Пушкин — и я понимаю его. Но он был гений — и в его минутах жизни замыкались целые века; он был поэт — и способность высказывать себя и, как дани, требовать и получать сочувствия от ближних вознаграждала его за минуты, вне вечного духа проведенные. В нем был неистощимый рудник любви, который не мог иссякнуть ни от каких причин, и от колыбели до гроба ему улыбалась любовь. Я только *понимаю* такую жизнь, и если живу иногда подобною (как подобно отражение солнца в реке на самое солнце), то не в действительности, а в фантазиях» (7, 9, 91).

Какое ясное сознание не до конца раскрывшихся, оборванных насильственной смертью *человеческих* возможностей этого изумительного гения! Он, гений, все же выразил в минутах творчества «целые века», он получил «сочувствие от ближних», он был одарен «неистощимым рудником любви», «ему улыбалась любовь». Вот как можно — пусть трагически — преодолеть этот страшный для человека мир *гению*. А если не гений, если простой талант,

если просто смертный, если судьба не одарила любовью,— то страдание и труд, труд и страдание, да еще безграничная любовь к искусству и неотступная мысль о нем — вот что поможет остаться человеком, а может быть, и выполнить свое призвание, раз оно предписано «железной» необходимостью.

Среди таких тяжелых и горьких размышлений неизбежно должна была сформироваться идея о выполнении искусством именно *своего* назначения, а не какого-либо навязанного ему извне. Это ничуть не совпадает *по существу* с теорией «чистого искусства», потому что искусство есть такая высшая человеческая деятельность, которая осуществляет себя служением *человеку,* возвышением его достоинства, его *человеческого* содержания,— Белинский от этого понимания искусства никогда не отступал с того времени, как оно у него возникло.

Эстетическое ощущение кризиса и перелома к «примирению» с действительностью с очевидностью показывает, что Белинский вступал в новый период своего развития без всякой радости, без иллюзий, без энтузиазма,— он ему сулил «труд и горе», но зато и представлялся единственно возможным путем сохранения в себе человека и борьбы за развитие человеческого содержания в других людях, в своем народе, скованном законами «железной» необходимости.

ВСТРЕЧА С «РАЗУМОМ» ГЕГЕЛЯ

Даже из краткого обзора политических и художественно-теоретических поисков Белинского в кризисный 1837 год должно быть ясно, что свести определявшийся новый период развития критика к «примирению» с действительностью — никак нельзя. Перед нами возникает скорее период *освоения* объективной действительности, имеющий свои плюсы и минусы, свои открытия и издержки, свои противоречия, заставившие преодолеть наметившийся идейный тупик.

Как упоминалось, Г. В. Плеханов это противоречивое развитие раскрыл в виде смены увлечений Белинского сначала консервативной *системой* Гегеля, с ее идеалом в виде конституционной прусской монархии, а потом — гегелевской *диалектикой,* этой «алгеброй революции». Плеханову казалось, что Белинский *совершенно правильно* понял Гегеля — сначала в консервативном смысле, затем

в революционном. Но вспомним формулу, в которой сам Белинский выразил свое первое восприятие рассказов Мишеля о системе взглядов Гегеля. Хотя поведал о них Белинский в письме Станкевичу от 29 сентября — 8 октября 1839 года — *почти через два года* после события, в точности формулировок нет оснований сомневаться. Вот что он писал:

«Приезжаю в Москву с Кавказа, приезжает Бакунин — мы живем вместе. Летом просмотрел он философию религии и права Гегеля. Новый мир нам открылся. Сила есть право, и право есть сила,— нет, не могу описать тебе, с каким чувством услышал эти слова — это было освобождение. Я понял идею падения царств, законность завоевателей, я понял, что нет дикой материальной силы, нет владычества штыка и меча, нет произвола, нет случайности,— и кончилась моя тяжкая опека над родом человеческим, и значение моего отечества предстало мне в новом виде. Я раскланялся с французами. Перед этим еще Катков передал мне, как умел, а я принял в себя, как мог, несколько результатов «Эстетики».— Боже мой! Какой новый светлый, бесконечный мир! Я вспомнил тогда твое недовольство собою, твои хлопоты о побиении фантазий, твою тоску о нормальности. Слово «действительность» сделалось для меня равнозначительно слову «бог»...» (7, 9, 261—262).

Достаточно беглого взгляда на это воспоминание, чтобы увидеть в нем далеко не одно примирение с наличной действительностью. Начать с того, что речь идет не о действительности вообще, а о *силе и праве,* об их соотношении, их взаимной обусловленности и неразрывности: *одно есть другое.* Вне сомнений, это — диалектика, и диалектика гегелевского типа. Но вот что удивительно: у самого Гегеля такой формулы нет, нет ее и у Бакунина; Белинскому, следовательно, послышалась *своя собственная мысль,* сформировавшаяся во время рассказов Мишеля о Гегеле. Для немецкого философа *право* есть «свобода как идея» (29, VII, 53), развившаяся через мораль, нравственность, семью и гражданское общество до государства, которое является «действительностью субстанциальной *воли*», «в себе и для себя *разумным*» и в котором «свобода достигает наивысшего, подобающего ей права, так же как эта самоцель обладает наивысшей правотой в отношении единичного человека, *наивысшей обязанностью* которого является быть членом государства» (29, VII, 263). Это абстрактное определение раскрывается в тексте «Философии права»

как свобода собственников всей системой «гражданского общества» и государства защищать частную собственность от всех покушений «черни» на нее. Гегель признает, что право «положительно» прежде всего потому, что оно «имеет силу в государстве» (29, VII, 25), но он не сводит право к голой силе, не отождествляет право и силу, как получилось у Белинского. Наоборот, Гегель считает насилие или принуждение вообще-то *неправомерным;* оно необходимо для права только как *ответное* принуждение (см.: 29, VII, 111). В доисторический период, когда права еще нет и «герой» применяет силу против «власти природы» (то есть своеволия диких людей), чтобы «основать государство», впервые возникает «правовое принуждение, ибо добром мало достигнешь против власти природы» (29, VII, 112); только к этому времени и можно отнести тождество права и силы [1].

С нашей точки зрения, право не есть голое насилие, оно представляет собой возведенную в закон волю господствующего класса, охватывающую имущественные, семейные и гражданские отношения и реализуемую государством; содержание ее определяется материальными условиями жизни этого класса. Конечно, Белинский далек от такого понимания права, да он и не ставил перед собой задачи выработать его научное определение. Он стремился понять характер исторического развития.

«Это было освобождение»,— говорит он. *От чего* освобождение? — Прежде всего от субъективизма, от произвола («нет произвола») «дикой материальной силы». Белинскому казалось, что освободился он и от таинственной фихтевской Воли, которая приводит человечество к неожиданным результатам его сознательной деятельности. Вместо царства случайности, определяемого этой Волей, перед ним открылось царство *без случайностей* («нет случайности») — царство «железной» необходимости, о котором мы уже говорили. Формулу Гегеля о разумном и действительном он воспринял и понял в духе своих собственных размышлений о необходимом ходе истории, «падении царств, законности завоевателей», о «значении моего отечества». Право есть сила не в смысле насилия кулака, а в смысле не преоборимой никакими субъективными силами «железной» исторической необходимости,— вот

---

[1] «Переход от старого, феодального, строя к новому, буржуазному, Гегель трактует как переход от насилия к свободе, от силы к праву, от произвола к разумным началам» (71, 44).

как только и можно понять эту формулу Белинского. Иллюзии о том, что философия выработает из сознания «права человеческого» — сознание «права народного», а народ осуществит это умозрительное право,— такой иллюзии приходит конец. Из самой действительности должно выработаться историческое движение, а не из философских умствований.

Гегель подкрепил эти поиски Белинского не только своеобразно понятой формулой о разумной действительности,— пожалуй, больше всего — идеей объективного всемирного развития. «...Всемирная история,— писал он в конце «Философии права» (а в концы книг, где изложены окончательные выводы, Мишель наверняка заглядывал),— не есть... абстрактная и лишенная разума необходимость слепой судьбы (или фихтевской Воли.— *Г. С.*), а необходимое развитие *моментов* разума и, значит, моментов его (духа) самосознания и его свободы исключительно лишь из *понятия* его свободы: это — истолкование и *осуществление всеобщего духа»* (29, VII, 354). И далее: «В этом деле всемирного духа государства, народы и индивидуумы... суть вместе с тем бессознательные орудия и органы того внутреннего дела, в котором эти образы преходят, но дух сам по себе подготовляет и осуществляет для себя переход в свою ближайшую высшую ступень» (29, VII, 355).— Не примирение с российской действительностью вытекает отсюда, а «значение моего отечества» в ходе всемирной истории, к которому в определенных пунктах примешано и примирение. Проблема всемирного значения России — давняя, как мы помним, проблема, волновавшая Белинского, и Гегель поднимал ее на новую для критика высоту. Но о том, какая это была *опасная высота,* говорят следующие слова философа:

«Справедливость и добродетель, несправедливость, насилие и порок, таланты и их дела, малые и большие страсти, вина и невинность, великолепие народной и индивидуальной жизни, самостоятельность, счастье и несчастье государств и отдельных лиц имеют свое определенное значение и свою определенную ценность в сфере сознательной действительности и находят в ней свой приговор и свою, однако, несовершенную справедливость. Но всемирная история стоит вне этих точек зрения. В ней тот необходимый момент мирового духа, который есть в данное время его ступень, получает свое *абсолютное право,* и живущий в этом моменте народ и его дела получают свое исполнение, и счастье, и славу» (29, VII, 355).

После темного царства слепой Воли это, безусловно, горная высота, с которой видна вся живая, противоречивая и *признаваемая в своей действительности* жизнь народа и отдельных людей,— это *радость узнавания* реальности этой жизни и в *этом* смысле — *примирения* с ней (в противоположность романтическому презрительному отталкиванию от нее и уходу в мир фантазий или выспреннего царства «божественной любви»). Конечно, такое признание жизни ничуть не означало примирения со всем отрицательным, античеловечным в ней, унижающим человеческое достоинство, угнетающим человека, и мы еще не раз подчеркнем очень важную для Белинского *радость признания реальной жизни*.

С другой стороны, стремление усмотреть в исторически конкретной жизни своего народа «необходимый момент мирового духа», соблазнившее самого Гегеля (он возвестил пришествие германской эпохи всемирного развития), могло повести к консервативной идеализации этой конкретной и очень далекой от мирового прогресса национальной жизни. До такой идеализации, несколько позднее захватившей славянофилов, мысль Белинского не опустилась. Но некоторое «наложение» необходимого развития мирового Духа на российскую действительность — произошло, и «наложение» это было тем более жестким и беспощадным, что сначала Белинскому необходимость представлялась «железной», начисто исключающей все случайности и оправдывающей все реальные безобразия. Нельзя не видеть здесь одного из теоретических истоков его примирения с «гнусной российской действительностью».

Уже этот краткий анализ приведенной цитаты из письма к Станкевичу подтверждает наше предположение о сложном характере обращения Белинского к действительности после прекраснодушных мечтаний и «тяжкой опеки над родом человеческим». Еще более ясным этот характер станет, если с ним сопоставить аналогичный процесс, происходивший с Бакуниным. Это тем более необходимо, что с философией Гегеля знакомился Белинский в это время преимущественно через Бакунина.

Михаил Бакунин штудировал Гегеля летом и осенью 1837 года в Прямухине, продолжал по приезде в Москву. От этих штудий остались конспекты, проанализированные А. А. Корниловым в его известной книге о молодом Бакунине (см.: 46). Сохранилось несколько конспектов «Феноменологии духа» и «Малой логики», брошенных в самом начале, отрывочные записи из «Философии религии»; пер-

вое знакомство, видимо, ограничилось беглым просмотром этих книг — больше всего особенно интересовавшей Бакунина «Философии религии». Только с сентября Мишель принимается за систематическое изучение, но тоже бросается от «Малой логики» к «Философии природы» и к «Философии духа». Корнилов полагает, что «Философию права» Бакунин в это время не читал, а знаменитую формулу о действительности воспринял из введения к «Малой логике», где она дополнительно поясняется; формула эта отразилась и в размышлениях Бакунина, набросанных для себя («Мои записки», 4—9 сентября 1837 года). Все же и свидетельству Белинского нет основания не верить: Мишель мог и не конспектировать «Философию права», а формула о действительности там находится в самом начале.

А. А. Корнилов считает, что изучение Гегеля далеко не сразу отрезвило «восторженного фихтеанца» Мишеля: он вычитывал у сурового философа сначала наиболее оптимистические выводы. В самом деле, от письма к письму Мишель убеждает своих корреспондентов, что «все в жизни есть благо, жизнь есть блаженство, любовь, в ней нет зла», что от непосредственного созерцания бога, от «истины без действительности» человек перешел ко второму моменту — «действительности без истины», а в третий «момент разрешения и примирения» человек получает «истину в действительности» и «действительность в истине», и «наше время» как раз подошло к этому «моменту» (11, II, 41).

С этих же положений начинаются «Мои записки», но там содержатся и характерные мысли о необходимости и случайности: природный, естественный человек «подлежит той же железной необходимости, тому же рабству, которому подлежит все естественное... Но сознание освобождает его от этой необходимости, делает его самостоятельным, свободным, вечным существом... Непросветленные стороны человека оковывают его, мешают ему слиться с богом, делают его рабом случайности. Случай есть ложь, призрак; в истинной действительной жизни нет случая, там все — святая необходимость» (11, II, 71). И дальше: «Действительность есть вечная жизнь бога... Что действительно, то разумно» (там же); «В поэзии, в религии и наконец в философии совершается великий акт примирения человека с богом» (там же, 72).

Эта смесь положений Фихте и Гегеля знаменательна: она показывает, *в каком смысле* понимал Бакунин примирение с действительностью. «Понять и полюбить действи-

тельность — вот все назначение человека. Я говорю здесь не об том, что обыкновенно понимают под словом действительность: стул, стол, собака, Варвара Дмитриевна, Александра Ивановна (прямухинские приживалки.— *Г. С.*) — все это мертвая, призрачная, а не живая и не истинная действительность. И в нас также есть призрачная действительность. Это — рассудок, когда, выйдя из своей законной сферы, из сферы познавания конечных предметов, он заходит в сферу бесконечного». Рассудку Мишель противопоставляет *откровение* и *разум*, «для которого нет противоречий и для которого все благо и все прекрасно» (11, II, 150—151).

Такое квиетическое понимание гегелевского саморазвивающегося разума, такое душеспасительное примирение с *действительностью бога* не слишком далеко ушло от «божественной любви», разве что получило форму гегелевской «триады»: от непосредственности к рассудку и к разуму, от наивности к распаду и затем к примирению. Заметим эту формулу: она по-своему прозвучит и у Белинского.

В первом номере реорганизованного «Московского наблюдателя» Бакунин напечатал свое предисловие к «Гимназическим речам» Гегеля, в котором свел воедино результаты своего знакомства с гегелевской философией, как они вырисовывались к началу 1838 года. Декларировав «гармонию чудного божьего мира», необходимость страданий для «очищения духа», призрачность и распад «конечного рассудка», Бакунин обрисовал путь философии от эмпиризма к скепсису и падению мысли в XVIII веке, к Канту и Фихте — к разрушению «всякой объективности, всякой действительности», «всякой любви» ради «самолюбивого, эгоистического самосозерцания», французской параллелью которого были «кровавые и неистовые сцены революции». Выходом из этого *прекраснодушия* или *самоосклабления* [1] Мишель представил эволюцию Шиллера: от прекраснодушных драм «Разбойники» и «Коварство и любовь», где он «восстает против общественного порядка», он сделал «шаг к примирению с действительностью» в сочинении об эстетическом воспитании. Шеллинг продолжил, Гегель

---

[1] Прекраснодушие («самоосклабление»), тут же поясняет Бакунин,— «это прекрасная, но бедная, бессильная душа, погруженная в созерцание своих прекрасных и вместе бесплодных качеств и говорящая фразы не потому, чтоб она хотела говорить фразы, а потому, что живое слово есть выражение живой действительности, и выражение пустоты необходимо должно быть также пусто и мертво».

увенчал известной формулой «это долгое стремление ума к действительности» (11, II, 166—171).

Приведя гегелевскую формулу о действительности, Бакунин оставляет ее без комментария и обрушивается на Францию просветителей и революции. «Результатом французского философизма был материализм, торжество неодухотворенной плоти»; «революция была необходимым последствием этого духовного развращения» (т а м ж е, 172); «революция была отрицанием всякого государства, всякого законного порядка»; «у французского народа нет эстетического чувства. Посмотрите на оба момента французской поэзии, на классицизм и на романтизм, и вы увидите, что в этих двух противоположностях есть одно общее отсутствие истинной поэзии...» (т а м ж е, 173).

Болезнь Франции, продолжает Мишель, сказалась и на Байроне: его поэзия — вопль отчаяния души, неспособной возвыситься над конечностью и призрачностью рассудка. Сказалась и у нас — в «призрачности нашего нового поколения», зараженного *прекраснодушием,* далекого от «крепкого и действительного русского человека, преданного царю и отечеству» (т а м ж е, 175, 176). В пример ставится Пушкин: «он также начал прекраснодушною борьбою с действительностью и прошел через долгие и мучительные испытания. Борьба и примирение с действительностью дорого стоили ему», но «гениальная субстанция... насильно вела его к примирению с действительностью», так что «последовала тихая, благотворная грусть... вестница очищения и просветления» (т а м ж е, 176—177).

И Бакунин завершает статью чуть ли не лозунгами: «Примирение с действительностью во всех отношениях и во всех сферах жизни есть великая задача нашего времени...» (т а м ж е, 177). «Будем надеяться, что новое поколение сроднится наконец с нашею прекрасною русскою действительностью» (т а м ж е, 178).

Мы изложили самые существенные пункты бакунинского «примирения», чтобы прояснились его отличия от «примирения» Белинского. Там, где Белинский мучительно ищет, Мишель рубит сплеча; где Белинский *прижат* необходимостью, там Мишель прокламирует великое освобождение; где для Белинского *труд и горе*, там за очистительным страданием Мишель сулит откровение «гармонии чудного божьего мира» вообще и «прекрасной русской действительности» в особенности.

Насколько точно понял Бакунин философию Гегеля и, в частности, его формулу о действительности? — Думается,

что весьма поверхностно, не говоря уже о сочетании с остатками фихтевской религиозной доктрины, тоже понятой в облегченных догмах, без реальных проблем развития человечества, волновавших и этого «субъективного идеалиста». Философия Гегеля тем отличается от других идеалистических философских систем, что она не сводит реальное многообразие действительного мира к излюбленному философом умозрительному принципу, а, наоборот, стремится развивающейся объективной Идеей охватить весь мир, все его царства в их особенностях и собственных закономерностях развития: это идеалистически извращенная, но полная картина реальности. Потому понятие действительности у Гегеля совсем не сводится к богу, к «вечной жизни бога», а *примирение* с действительностью — к обратному водворению религии после «безбожного» XVIII века. Обратимся к пояснениям самого Гегеля.

В предисловии к «Философии права» Гегель, приведя формулу о разумной действительности, продолжает: нельзя смотреть на *настоящее* как на нечто суетное, нельзя считать *идею* лишь неким мнением, надо в видимости временного и преходящего познать *имманентное, субстанцию*, ибо разумное (идея) «выступает в бесконечном богатстве форм, явлений и образований, обводит свое ядро пестрой корой, и сознание прежде всего застревает в последней» (29, VII, 15). Вот таким-то образом и надо «постичь то, что *есть*», в отличие от того, что *должно* (по чьему-то мнению) быть,— в *этом смысле* «то, что *есть*, есть разум» (29, VII, 16), то есть «разум» надо искать в действительности, а не в фантазиях и пожеланиях. «Познание нами разума... современности... есть *примирение* с действительностью, которое философия дает тем, кто однажды услышал внутренний голос, требовавший *постижения* в понятиях, требовавший как сохранения субъективной свободы в том, что субстанциально, так вместе с тем и пребывания своей субъективной свободой не в частном и случайном, а в том, что есть в себе и для себя» (29, VII, 16—17).

Если перевести последние слова *о примирении* с философского языка на общепонятный, то получим прямое утверждение: надо примириться с действительностью в смысле признания ее единственно существующей, чтобы познать ее суть, ее внутреннее развитие («имманентное разумное») и соответственно свободно (то есть в согласии с необходимостью, а не слепо и случайно) в ней действовать и воздействовать на нее. Потому здесь же Гегель отвергает «холодное отчаяние, которое соглашается, что в сем брен-

ном мире все идет плохо... но полагает вместе с тем, что в нем и нельзя получить ничего лучшего и только поэтому надо находиться в мире с действительностью» (29, VII, 17).

Гегель, таким образом, не дает повода к пессимистическому и тем более к восторженному примирению с действительностью. Он — за реальные действия, согласные с познанной сутью жизни. И только мудро предупреждает любителей всяческих мечтаний, прекраснодушных построений и утопий, что обычно «поучения приходят слишком поздно»: «лишь в пору зрелости действительности идеальное выступает наряду с реальным и строит для себя в образе интеллектуального царства тот же самый мир, лишь постигнутый в своей субстанции. Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, это показывает, что некоторая форма жизни постарела, и своим серым по серому философия может не омолодить, а лишь понять ее» (29, VII, 17—18).

Конечно, реальное содержание этих верных общих положений (они кончаются словами, которые любил повторять Маркс: «Сова Минервы вылетает только в сумерки») может быть очень различным (сам Гегель ограничивался пожеланием скромных реформ). Но если к ним отнестись так, как Гегель поясняет свое отношение к действительности, то неизбежны революционные выводы:

«...Это гегелевское положение благодаря самой гегелевской диалектике превращается в свою противоположность: все действительное в области человеческой истории становится со временем неразумным, оно, следовательно, неразумно уже по самой своей природе, заранее обременено неразумностью; а все, что есть в человеческих головах разумного, предназначено к тому, чтобы стать действительным, как бы ни противоречило оно существующей кажущейся действительности» (1, 21, 275).

Так подвел итог этому гегелевскому обобщению Ф. Энгельс, подчеркнув в его логике то разумное в человеческих головах, которому предназначено стать действительным, то есть *правильную*, исходящую из познания законов истории *революционную теорию*. К ней-то и стремился, к ней-то и искал пути, «упорствуя, волнуясь и спеша», ошибаясь и находя полуистины, спотыкаясь и подымаясь, Белинский. Друг же его, Мишель, что бы ни думал, чем бы ни восторгался,— ничего не искал и всегда был уверен, что истина у него в кармане и что ему остается только внедрить ее в сознание друзей.

Характерно для небрежности мысли Бакунина, что он,

конспектируя § 6 введения к «Малой логике», отметил несовпадение для Гегеля действительности со случайностью, которая может быть такой и иной, но совершенно не принял этого во внимание в своем предисловии к «Гимназическим речам». Призывая примириться с действительностью «во всех отношениях и во всех сферах жизни», Бакунин игнорировал «преходящие предметы, учреждения, состояния и т. д., которые, пожалуй, и могут иметь относительно большое значение, но лишь для определенного времени и для известных кругов», но которые Гегель не отнес к движению необходимости, а «лишь к поверхностной, внешней стороне» (31, 90, 91). Пример этот показателен: Гегель толкал мысль от внешних политических форм к глубинам общественной структуры и к внутренним законам ее развития, Бакунин же восторженно принимал эти заведомо преходящие формы, да еще и в их николаевском обличье.

И последнее. Гегель, как отмечал Ф. Энгельс, в политическом отношении довел «абсолютную идею» до «той сословной монархии, которую Фридрих-Вильгельм III так упорно и так безрезультатно обещал своим подданным» (1, 21, 277). За это его впоследствии укорял и Белинский, хотя деспотизм Николая был ничуть не лучше и, как всякий деспотизм, отвергался Гегелем. Для Белинского вопрос был не в этом сравнении с Пруссией, а в сознании результатов французских революций, о котором мы не раз говорили. Именно отсюда идет принципиально иное, чем у Бакунина, отрицание французского исторического и художественного опыта.

Весьма поверхностное «гегельянство» Бакунина (он овладел гегелевской философией позднее) дало преимущественно *форму* самостоятельным тяжелым размышлениям Белинского к началу его деятельности в «Московском наблюдателе», и очень скоро он разошелся с Бакуниным по существу отношения к жизни в целом.

ЧЕЛОВЕК И РЕАЛЬНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В пространном письме к Н. В. Станкевичу от 29 сентября — 8 октября 1839 года Белинский, не вполне соглашаясь с его критикой «Московского наблюдателя», выдвинул свои причины неудачи этого журнала: «Смешная и детская сторона его совсем не в нападках на Шиллера, а в этом обилии философских терминов (очень поверхностно понятых), которые и в самой Германии, в популярных сочинениях, употребляются с большою экономиею. Мы забыли, что русская публика не немецкая, и, нападая на прекраснодушие, сами служили самым забавным примером его» (7, 9, 259). И тут же Белинский возлагает львиную долю вины в этом на Бакунина:

«Статья Бакунина погубила «Наблюдатель» не тем, чтобы она была слишком дурна, а тем, что увлекла нас (особенно меня — за что я и зол на нее), дала дурное направление журналу и на первых порах оттолкнула от него публику и погубила его безвозвратно в ее мнении. Что же до достоинства этой статьи, которая тебе показалась лучшею в журнале... я опять не согласен с тобою: о содержании не спорю, но форма весьма неблагообразна, и ее непосредственное впечатление очень невыгодно и для философии и для личности автора. Человек хотел говорить о таком важном предмете, как философия Гегеля, в значении сознания разумной действительности, а не произвольного и фантазерского построения своей действительности — и начал говорить размашисто, хвастливо и нагло, как в кругу своих друзей, с трубкою во рту и в халате — не выкупив этих достолюбезностей ни популярностию, ни представительною образностию изложения. Вместо представлений — в статье одни понятия, вместо живого изложения — одна сухая и *крикливая* отвлеченность. Вот почему эта статья

возбудила в публике не холодность, а ненависть и презрение, как будто бы она была личным оскорблением каждому читателю» (7, 9, 259—260).

В это время Белинский еще не распростился с «примирением», он еще не видит поэтому *главную* причину «ненависти и презрения» публики к этой «программной» статье Бакунина. Но тем более показательно, что и сам критик полон «ненависти и презрения» к статье и к ее автору,— показательно для какого-то *принципиального* расхождения с Мишелем и его трактовкой «разумной действительности». В указании на непопулярность изложения, на «размашистый, хвастливый и наглый тон», на *«крикливую* отвлеченность» чувствуются намеки на что-то другое. Нет, не только в форме дело. Станкевичу, изучавшему в это время философию Гегеля, статья *понравилась*, против ее *содержания* он ничего не написал, и Белинскому, в оригинале Гегеля не читавшему, возражать не приходилось. Но своему понятливому адресату Белинский все-таки передал свое обвинение Мишеля в том, что и в этой статье (как вообще при передаче философии Гегеля) он заменял точное изложение мысли философа «произвольным и фантазерским построением своей действительности». Белинский, видимо, чувствовал, что сам Гегель мало похож на ту схематизированную смесь фихтеанства с гегельянством, о которой мы говорили и которую отмечал еще Корнилов.

Вполне возможно, далее, что особенно задели Белинского действительно «наглые» слова о французской революции: «...революция была необходимым последствием этого духовного (то есть просветительского.— *Г. С.*) развращения. Где нет религии, там не может быть государства, и революция была отрицанием всякого государства, всякого законного порядка, и гильотина провела кровавый уровень свой и казнила все, что только хоть несколько возвышалось над бессмысленной толпой» (11, II, 172—173).

Белинский, вспоминая в письме к Бакунину от 12—24 октября 1838 года свою фразу о «робеспьеризме» за обедом в Прямухине, возвращался к ней *пять раз*, безусловно придавая ей особое значение: она выразила «тогдашнее состояние моего духа», «напряженное состояние моего духа, через которое *необходимо* должен был пройти» (7, 9, 201), «необходимый момент моего развития» (7, 9, 202); она же была и первым камнем, о который споткнулось единодушие друзей: именно «с этого времени (с знамени-

той фразы) начались диссонансы в наших отношениях» (7, 9, 213).

«Робеспьеризм» Белинского, как мы помним, не был похож на беснование «бессмысленной толпы», отрицающей «всякое государство» и рубящей головы «всему, что только хоть несколько возвышалось» над ней. Ирония истории обречет самого Мишеля стать одним из отцов подобного бунтарского анархизма. Отрицание государства, взятое Белинским у Фихте, не означало бессмысленного беснования,— речь шла о том, что новое, «истинное» государство создаст такие законы, которые сделают в конце концов ненужными всякие законы и правительства, само государство — общественные связи перестанут основываться на принуждении. Такое существеннейшее отличие революции от бунта и заставило Белинского еще летом 1837 года отодвинуть возможность русской революции на неопределенно долгое время.

Вне сомнений, представление о своем «робеспьеризме» Белинский сохранил и год спустя, и два года спустя он не собирался отказываться от этого «момента» своего развития, и ему претило сознательное глумление Мишеля над французской революцией и над идеей революции, а косвенный удар по убеждению друга (Мишель был мастер таких «личных» уязвлений) — вывел его из себя.

Но разошелся Белинский с Бакуниным не только на этом. Свидетельство тому — письма 1838 года, в которых выражены далеко не однородные отношения Белинского к действительности, все больше расходящиеся с бакунинскими. Суть их сосредоточена в словах: человек и реальная действительность.

СПОР С БАКУНИНЫМ

10 сентября 1838 года Белинский писал Бакунину: «Ты — первый уничтожил в моем понятии цену опыта и действительности, втащив меня в фихтеанскую отвлеченность, и ты же первый был для меня благовестником этих двух великих слов» (7, 9, 166), то есть *опыта* и *действительности*. Но как встреча Белинского с Фихте далеко не ограничилась «фихтеанской отвлеченностью», а обернулась «робеспьеризмом» и сознанием непредвиденных результатов целеустремленной деятельности людей, так и бакунинское «благовестие» *действительности* совсем не озна-

чало полного подчинения Белинского несложной трактовке Мишелем этого сложнейшего гегелевского понятия. «...*Горестно и трудно...*— сознается поэтому Белинский,— в горниле моего духа выработалось самобытно значение великого слова *действительность*» (7, 9, 166).

Первым результатом (и для Мишеля почти единственным) «фихтеянизма» была насильственная уверенность в том, что весь мир — это только самовосприятие своего «я», что единственная реальная действительность — это мир своей души. Сам Фихте во второй части «Назначения человека» последовательным развитием субъективно-идеалистического принципа привел свое «я» к мысли об исчезновении всего мира, в том числе и своего «я» с его мыслью. Когда Станкевич дочитал эту часть, она ошеломила его: «Знание» (то есть вторая часть книги Фихте), писал он Бакунину 21 апреля 1836 года из Мценска, по дороге на Кавказ, «произвело мне такой сумбур в голове, возможность которого я и не подозревал... Так тонко, так удовлетворительно превратить весь мир в модификацию мысли; самую мысль сделать модификацией какого-то неизвестного субъекта, а мысль об этом субъекте опять чьим-то созданием, построить из законов ума целый мир призраков и из ума сделать призрак — и все это так отчетливо! Где же теперь спасение?» (95, 605). Доведя принцип *знания* до исчезновения всего мира и самого познающего субъекта, Фихте затем вернул своему читателю весь мир путем *веры* в творческие силы человека и — не очень убедительно — в управляющего миром бога — мировую Волю. Станкевич, как говорилось, овладел всем этим ходом мысли Фихте и спокойно вернулся к миропредставлению Шеллинга, пока не увлекся Гегелем.

Бакунин, в сущности, остановился на душеспасительных выводах из принципа субъективизма. Белинскому, как мы видели, ближе всего был фихтевский «робеспьеризм», а в субъективистский «фихтеянизм» его «втащил» Мишель. Противоречие «робеспьеризма» (как реального исторического действия и его неожиданных последствий) и субъективизма мучило Белинского и послужило тем философским источником, из которого дальше вырабатывалось *самобытное* понимание действительности.

Когда Станкевич дочитал часть книжки Фихте о знании, яркая весенняя природа перед ним померкла, все стало обманчивым, враждебным, мысли о подвиге, искусстве, знании, любви утратили значение... Белинский был не менее впечатлителен, и субъективистское исчезновение

мира должно было поразить его не меньше. Свидетельство тому — его живая, бьющая ключом радость, когда перед ним развертывалась живая жизнь. Это был самый внешний, но и самый яркий результат его освобождения от субъективизма. Начало этого освобождения он приписал Бакунину и связал с гегельянством. На самом деле оно началось гораздо раньше — с весны 1837 года, когда Белинский по дороге на Кавказ начал выздоравливать после полосы отчаяния и «падения» и с изумлением увидел возрождающуюся природу, перечитывал и заново открыл для себя Пушкина. Уже тогда он вернулся к действительности, но и, как мы знаем, не остановился на бездумной радости, а обратился к невеселым, тяжким размышлениям. Потому именно «горестно и трудно» вырабатывалось самобытное понимание действительности.

Бакунин жил у Белинского с 7 по 29 декабря 1837 года, затем в конце января — начале февраля и с 20 февраля до 17 марта 1838 года — всего около двух месяцев. В это время Белинский закончил статью о «Гамлете», а Бакунин написал свое предисловие к «Гимназическим речам» Гегеля. Статья Бакунина, как мы знаем, *увлекла* Белинского, в каких-то отношениях он ей подчинился. Но с самого начала в ней не было ни радостного изумления жизнью, охватившего Белинского, ни тяжких раздумий над ее трагическими коллизиями. Она «дала дурное направление журналу» своей однолинейной восторженностью «примирения с действительностью во всех отношениях и во всех сферах жизни».

Белинский и через год после радостной встречи с природой Кавказа не переставал радоваться жизни — радоваться в самом простом человеческом смысле (что, впрочем, ничуть не закрывало от него теневых сторон ее). «...Люблю людей, но презираю пошляков, а между теми и другими большая разница, хотя те и другие равно необходимые звенья в цепи жизни,— пишет он 13 января 1838 года Александре Беер.— Впрочем, я со дня на день более и более мирюсь с прекрасным божиим миром и уверяюсь, что в нем все благо и истинно, даже и то, что прежде я почитал злом» (7, 9, 123). Последние слова — не без иронии в адрес Мишеля, хорошо известного сестрам Беер, по очереди влюблявшимся в этого проповедника «божественной любви». «Чудная вещь жизнь человеческая, любезный Мишель!.. В одно и то же время я вижу в ней очаровательную девушку и отвратительный скелет. И хочется жить и страшно жить,

и хочется умереть и страшно умереть...» (7, 9, 129) — вот какое сложное «примирение» вызвала жизнь у Белинского. И еще одно размышление в этом плане: «Истинное блаженство состоит в умении все иметь, всем обладать, ничего не имея, ничем не обладая. Как ничем? А разве не мое — это прекрасное небо, это лучезарное солнце, эта живая природа? Разве не мое все, что ни написал Пушкин, разве не мой «Гамлет»? Только надо уметь сделать это все своим» (7, 9, 134). И Белинский корит себя за «промежутки одеревянения», которые на него находят.

Слишком активной натурой был Белинский, чтобы его успокоило примирение с «прекрасным небом, лучезарным солнцем»,— ему нужны были люди. В конце переписки 1838 года с Мишелем он противопоставляет его абстрактному пониманию действительности свое конкретное, то есть *человеческое*: «Я разумел действительность не в ее общем и абсолютном значении, а в отношениях людей между собою. Справься с моими письмами, и увидишь, что ты не так понял меня» (7, 9, 196). В самом деле, именно *отношения людей* в широком смысле этих слов волнуют Белинского, ему раскрывается сложность этих отношений, единство достоинств и недостатков человека и целой страны. «Что такое Германия? С одной стороны, Фауст, Гёте, Беттина, а с другой — Вагнер, Менцель, Реттель... Что такое Россия? С одной стороны, богатырь, которому море по колено, а с другой — пьяный мужик, который валяется в луже. Так и человек: его достоинство есть условие его недостатков, его недостатки есть условие его достоинств» (7, 9, 131). И своего друга Мишеля Белинский теперь воспринимает в единстве достоинств и недостатков, но это не примиряет его с ним, а, наоборот, *освобождает от его влияния*, хотя именно в это время тот претендовал на дальнейшее руководство Виссарионом для «реального наполнения» его своими проповедями и советовал — за недостатком «наполнения» — отказаться от журнальной деятельности. Мишель искренне желал другу добра, не видя, что советует погубить дело его жизни...

Для нас важно, что взгляд Белинского на *человека* и его *достоинство* в это время серьезно изменился: это уже не набор свободолюбивых, но прекраснодушных устремлений, не инстинктивные порывы отстоять свое человеческое достоинство, не безмерная гордость своей высокой одухотворенностью, а простая, обыкновенная и очень сложная живая человечность, единство многих противоречивых черт и устремлений, в итоге которых все-таки должен побеждать

человек, не теряющий своего человеческого лица и достоинства.

Теперь Белинский требует «от человека не идеальности, а существенности, чтобы любить его» (7, 9, 135), считает, что «всякий человек есть явление самобытное и может жить и развиваться только в своих формах» (7, 9, 157). Отсюда: «Смотря на каждого не по ранее заготовленной теории, а по данным, им же самим представленным, я начинаю уметь становиться к нему в настоящих отношениях, и потому мною все довольны, и я всеми доволен... *Простота,* и если сила и достоинство, то все-таки в простоте,— вот главное. *Простота,* соединенная с внутренним достоинством, если возбуждает толки, то всегда в пользу человека» (7, 9, 168).

В каких же отношениях к действительности находится этот *простой* и *обладающий достоинством* человек?

«Богата жизнь, много сокровищ скрывает она, да не всем дает их, так отнимем же у нее хоть что-нибудь. А результаты, а раскаяние? А, черт возьми! всё, всё давай сюда, всё возьмем на себя, всё понесем, только бы жить, черт возьми, жить!..» (7, 9, 142).— Однако эта фаустианская жажда жизни наталкивается на многочисленные препятствия. Уже в личных отношениях друзья «щелкнулись о действительность, которой не умели понять» (7, 9, 140). И Белинский приходит к выводу: «Я узнал, что нет людей падших, изменивших своему призванию. Я теперь не презираю человека, погубившего себя женитьбою, затершего свой ум и дарования службою, потому что такой человек нисколько не виноват. Действительность есть чудовище, вооруженное железными когтями и железными челюстями: кто охотно не отдается ей, того она насильно схватывает и пожирает» (7, 9, 169).

Перед Белинским вновь возникает, многократно усиленный, возведенный во всеобщность конфликт *поэта с обществом*: теперь это конфликт всякого *простого обладающего достоинством* человека со *всей действительностью,* подобной *фатуму* древних, насмешливому и ядовитому: «Есть *коллизия*, род полиции или смирительного дома судьбы, которая наказывает за отпадение от господствующей идеи общества... Чем выше были мечты человека, чем важнее был бунт человека против общества, к которому он принадлежит,— тем ужаснее смирение и наказание за это. Да, вместо женщины — тряпка, вместо подвизания на поприще общего блага — взяточничество... Личное свободное стремление, не примиренное с внешнею необходимостию,

вытекающею из жизни общества, производит коллизии... Да, живи не как хочется, не как кажется должным, а как начальство велит, а это начальство — общество гражданское... Кроме коллизии, в этом важную роль играет еще и идеальность. Человек мечтал о небесной женщине, но эта женщина была идея, а не живой образ, одностороннее отвлечение вроде шиллеровских женщин. Он мечтал об общем благе и личном своем участии в нем; но это благо было мечтательное, а не действительное» (7, 9, 169). И еще раз: «Везде виновата одна необходимость, разумная необходимость» (7, 9, 171).

Но если так, если во всем виновата необходимость и действительность, то не пришел ли Белинский к знаменитому тезису «лишних людей» о том, что их «среда заела»? — Нет, Белинский — совсем другого склада человек, чтобы упреждать этот ряд позднейших «героев времени». «Лишний человек» скорее происходит по прямой линии от «идеального человека», прекраснодушие которого Белинский теперь анализирует и начисто отвергает.

«Идеальный человек», которого жизнь окунает с головой в пошлость, в пошлости и видит единственную альтернативу идеальности, он не понимает, «что выход есть совсем не противоположность, что, кроме пошлого расчета, есть еще расчет человеческий, имеющий в виду удовлетворение лучшей стороны своей человеческой природы, что рассудок не есть единственный выход из состояния чувства, но что то и другое может действовать в ладу, не мешая одно другому. Боюсь,— заключает Белинский,— опошлить мою мысль словами: она у меня в созерцании и еще не сознана, но я глубоко чувствую ее истинность» (7, 9, 170).— Так уже в самом разгаре «примирения» (письмо датировано 10 сентября 1838 года) в глубине сознания Белинского зреет действительный (а не прекраснодушный, не «идеальный») конфликт *обладающего достоинством простого* человека с действительностью, которую он уже не считает вполне «разумной» и перед которой выдвигает свой *разум*.

Мысль Белинского о конфликте *человека* с действительностью еще *не сознана* им, а только «в созерцании», и потому, «чтобы освободиться от нее (действительности.— *Г. С.*) и вместо ужасного чудовища увидеть в ней источник блаженства, для этого одно средство — *сознать ее*» (7, 9, 171—172). «Что значит *сознать действительность?*» — ставит следующий вопрос Белинский. Ответ его — пока общий, возвращающийся к различию между *идеальным*

и *простым* типами характера: одни — «люди, одаренные от природы инстинктом истины, простотою, нормальностию», они всегда действуют в духе действительности и сами «олицетворение действительности»; другие — «превосходно понимают действительность в мысли, но живут совершенно вне ее» (7, 9, 172). Первый тип не снижается Белинским до типа ловких практиков, нет: «надо жить, надо двигаться в живой действительности, быть естественну, *просту*, походить на всех, походя только на самого себя» (7, 9, 175), то есть сохраняя и отстаивая свое человеческое содержание и достоинство. Как понимал это Белинский в применении к себе? — Его радует «какая-то самобытность, спокойная и твердая уверенность в себе», а с людьми он практически ладит «вследствие знания их»; главное же, в чем он *походит только на себя*,— «в каждом из них с интересом изучаю род, тип, а не индивида» (7, 9, 177), то есть относится к ним *как художник*. И это, вне сомнений, укрепляет его призвание, его отношение критика к жизни через искусство. В следующем письме (от 12—24 октября 1838 года) он говорит об этом прямо.

«Повторяю: может быть, я и ошибаюсь и, понимая Шекспира и Пушкина, еще не возвысился до понимания Шиллера, но... я не меньше тебя доволен и удовлетворен моим непосредственным чувством для восприятия впечатлений искусства, без которого невозможно понимание искусства. Когда дело идет об искусстве и особенно о его непосредственном понимании, или о том, что называется эстетическим чувством, или восприемлемостию изящного,— я смел и дерзок, и моя смелость и дерзость в этом отношении простираются до того, что и авторитет самого Гегеля им не предел... Глубоко уважаю Гегеля и его философию, но это мне не мешает думать... что еще не все приговоры во имя ее неприкосновенно святы и непреложны» (7, 9, 195).

Нередко эта цитата приводится в подкрепление той мысли, что Белинский уже тогда (то есть в октябре 1838 года) превосходил философию Гегеля. Это неверно, не превосходил. Он и не думал о том,— он отвергал «приговоры во имя ее», выдвигаемые ее толкователями вроде Мишеля. О Гегеле же он думал нечто иное: «По моему мнению, если понимать действительность сознательно, так понимать ее, как понимал Гегель» (7, 9, 197). И за несколько строчек перед тем Белинский это понимание излагает Мишелю: «Однажды навсегда: *человек, который живет чувством в действительности, выше того, кто живет мыслию в призрачности* (то есть вне действительности); *но человек,*

который живет мыслию (конкретною мыслию) *в действительности, выше того, кто живет в ней только своею непосредственностию.* Понятно ли? Ясно ли?» (7, 9, 197). Петр Великий понимал действительность лучше, чем Фихте, а если Гегель понимал ее еще лучше, то «много ли *так понимают ее?* Пятьдесят человек в целом свете; так неужели же все остальные — не люди?» (7, 9, 197).— Так возникала — и не первый раз — перед Белинским проблема: философии — выйти к реальной действительности и ко «всем остальным» людям, а «всем остальным» людям — подняться от «непосредственности» к научному пониманию действительности, чтобы воздействовать на нее по ее же законам.

И Белинский вновь возвращается к конфликту между человеком и обществом. Представление народа о «воле божией» — *предопределение* Востока — *фатум* древних — *провидение* христианства — *необходимость* философии — *действительность* — вот цепь понятий, которую Белинский считает одним и тем же фактом под разными именами. «Я признаю личную, самостоятельную свободу, но признаю и высшую волю. *Коллизия* есть результат враждебного столкновения этих двух воль» (7, 9, 198). И, применяя этот конфликт к себе, Белинский пишет: «Устою — хорошо; паду — делать нечего. Я солдат у бога: он командует, я марширую. У меня есть свои желания, свои стремления, которые он не хочет удовлетворить, как ни кажутся они мне законными; я ропщу, клянусь, что не буду слушаться, а между тем слушаюсь, и часто не понимаю, как все это делается. У меня нет охоты смотреть на будущее; вся моя забота — *что-нибудь делать, быть полезным членом общества.* А я делаю, что могу. Я много принес жертв этой потребности делать. Для нее я хожу в рубище, терплю нужду, тогда как всегда в моей возможности иметь десять тысяч годового дохода с моей деревни — неутомимого пера» (7, 9, 198).

Это — великолепные слова гордого плебея, вступившего в единоборство со свирепой действительностью. Никаких иллюзий у Белинского нет. Если действительность поворачивает его в свою сторону, то — против его воли, и он продолжает с ней бороться, как Иов с богом. Силу в этой борьбе он берет у ней же — он «солдат у бога», он *по ее же велению* работает против нее. В этой борьбе (уверен Белинский) он будет и дальше развиваться. «Что же касается до моего развития,— возражает он Мишелю,— если оно было до сих пор, то будет и после, и ты ошибаешься, думая, что

оно остановилось. Нет, оно идет, как шло, и *так же* будет идти» (7, 9, 200).

А в какую сторону Белинскому предстоит развиваться — свидетельствует последнее возражение его Бакунину насчет *толпы* и *народа:* «... я никогда и не думал уважать мнение толпы, которая толпа в салонах и на площадях, и в кабаках... Нет, но я всегда глубоко уважал и буду уважать тот народ, о котором сказано: «глас божий — глас народа», и который есть живая, олицетворенная субстанция, которой образованные люди суть определения, есть резервуар идей, действий, осуществляемых и сознаваемых индивидами» (7, 9, 206). Вот здесь действительно наметился путь, который вывел Белинского за пределы дурного гегельянства и дурно понятого Гегеля.

«ГАМЛЕТ»

Спор Белинского с Бакуниным может показаться не имеющим отношения к эстетическим взглядам критика, чисто философским спором о «примирении» с действительностью. Но, как мы не раз говорили, особенный предмет искусства для Белинского — это *человек,* а понять его вне отношений к обществу и общества к нему — невозможно. Наше представление о воззрениях Белинского на искусство, о его *художественных* взглядах немыслимо без ясности в вопросе о «примирении» в ансамбле всех отношений человека с обществом. Спор с Бакуниным целиком посвящен этой проблеме, настроение *стоического героизма* в трагической ситуации становится доминирующим настроением Белинского, и без учета этого настроения вряд ли нам раскроются его литературно-критические выступления той поры, особенно в трактовке такой сложной трагедии, как «Гамлет».

Время, когда Белинский работал над статьей о «Гамлете», захватило лишь самое начало спора с Бакуниным: как упоминалось, они жили в декабре 1837 года вместе: первый заканчивал статью о «Гамлете», второй изучал книги Гегеля. Наверняка они обменивались мнениями, соображениями, идеями. Рассказы Мишеля были откровением для Белинского. И тем не менее анализ «Гамлета» далек от логической схемы Бакунина, больше того — он только внешне следует ей, а изнутри взрывает эту немудрую схему, сочиненную по Фихте и Гегелю применительно к борьбе с «прекраснодушием», которую по-своему вел Мишель.

Вспомним, что «падение» на низшую ступень духа — это, по Фихте, ограничение внешним чувственным миром, который и признается единственно действительным. Несколько выше — первая ступень духовности; она открывает в мире «устрояющий разумный закон», так что люди действуют, учитывая этот закон, сознательно и свободно; этой стадии соответствует философия рационализма. Над двумя ступенями «падшего» духа, чуждого сознанию божественности мира, возвышаются три ступени «восстания» духа к богу, когда человек на свою жизнь смотрит как на непосредственное выражение божественной жизни и в сознании этой жизни достигает блаженства. Именно из этой схемы исходил Бакунин, когда у себя и у своих друзей назойливо отмечал периоды «падений» и «восстаний», сводя весь смысл «фихтеянства» к этим нравственным «расправам», так опротивевшим Станкевичу и Белинскому.

Теперь, со времени знакомства Мишеля с гегелевской «триадой», фихтевская схема несколько изменилась: первая стадия (тезис) — стадия «истины без действительности», когда в наивной религии человек непосредственно созерцает бога; вторая (антитезис) — стадия «действительности без истины», то есть безбожного рассудка; третья (синтез) — стадия «истины в действительности» и «действительности в истине», «момент разрешения и примирения» всякого развития, откуда — итог: «все в жизни есть благо, жизнь есть блаженство, любовь, в ней нет зла», потому что каждый «момент», в том числе и «злой», ведет к примирению в боге (это — совершенно точно по Фихте).

У Гегеля можно найти сходную схему. Например, во введении к «Истории философии» у него сказано, что мышление сначала проявляется несвободно в религии, затем отделяется от нее и впадает в безрелигиозный критицизм, но в конце концов на высшей ступени опять сливается с религией в спекулятивной философии. Такую «триаду» Гегель усматривает и в развитии античной философии, и в развитии новой, которую венчает своей системой (см.: 29, IX, 74, 75—76). Но подобными «триадами» не ограничивалась гегелевская диалектика.

Насколько полуфихтевская схема Мишеля далека от гегелевской диалектики, показывает уже беглый перечень категорий «Малой логики», которую Мишель штудировал несколько раз и должен был бы знать. У Гегеля единство противоположностей бытия и ничто не успокаивается на синтезе, а движется вперед, к новым противоречиям, из

разрешения которых и возникает конкретная действительность понятия, обязанного осуществить себя в действии. Совершенно так же, по представлению Гегеля, юноша выходит из гармонии детства не затем, чтобы, преодолев свое распадение с миром, успокоиться в примирении с ним, но чтобы обрести реальную сферу своего действия в этом мире. «...Подлинный характер предполагает наличие могущественного и сильного стремления к действительному миру и к овладению им» (30, 1, 251),— говорит Гегель. Случай *прекраснодушия,* под который подводил Мишель историю души своей и своих друзей, третируется Гегелем с открытым презрением.

Прекраснодушный герой уверен «в величии своей души» и любуется «собственной добродетелью и превосходством». Но все в душе его «находится в ложном со всех сторон отношении к действительности»; «прекрасная душа недоступна даже истинно нравственным интересам и твердым жизненным целям», она «живет лишь в своих субъективнейших религиозных и моральных измышлениях»; она требует от других людей, чтобы они угадывали, понимали и почитали ее «одинокую красоту», а когда этого нет, она чувствует себя «бесконечно оскорбленной». «Тут сразу наступает конец всей ее человечности, всякой дружбе и любви... Тут нет конца горестям, печали, скорби, дурному настроению, обиде и меланхолии, и отсюда проистекает мучительное копание в своей и чужой душе, судорожные метания и даже суровая жестокость души, в которых окончательно обнаруживается вся жалкая слабость этих прекраснодушных переживаний» (30, 1, 250—251).

Если кто из кружка Станкевича и походил на этот портрет, то, конечно, Бакунин, и именно в таких чертах «прекраснодушия» упрекает его Белинский в своих откровенных и беспощадных письмах. Но именно такие признаки «распадения» требовал Мишель и от Виссариона. «Нападая на меня за то, что я *будто бы* отвергаю необходимость *распадения* и *отвлеченности,* как необходимых моментов развития,— ты опять колотишь по призраку, тобою же самим созданному» (7, 9, 201),— вынужден защищаться Белинский. Он принял его «триаду» умом, но для него она — *та же, да не та,* как он не раз возражал Мишелю. И, конечно, добросовестная попытка Белинского наложить схему Мишеля на Гамлета не могла быть плодотворной: Гамлет ничуть не сходен с обрисованной так точно и едко Гегелем «прекрасной душой», его «распадение» с миром,

как и «распадение» с миром Белинского,— это совсем другие «распадения».

У Белинского было много союзников, толкавших его к анализу самой жизни, жизненных характеров и конфликтов. Прежде всех — сам Шекспир; еще два гения искусства — Мочалов и Щепкин, своим исполнением Шекспира раскрывавшие его; наконец Гегель, интуитивно понятый вне схем. Но главным союзником был духовный опыт самого Белинского, прошедшего сквозь прекраснодушно-романтическое одушевление — не собой, как Мишель, а недавними историческими сдвигами, и отрезвленного открывшимися противоречиями «прогресса», в действительности которых надо было найти свой реальный деятельный путь. Статья о «Гамлете» наполнилась борьбой этих жизненных проблем с мертвящей схемой.

ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ ТРАКТОВКА

Белинский задумал статью о «Гамлете» еще в начале 1837 года — сразу после первых представлений трагедии 22 и 27 января. Он тогда же предлагал статью Краевскому в «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», но сотрудничество не состоялось, замысел был отложен, но не брошен. Белинский присутствовал почти на всех представлениях пьесы, но писать начал статью только в ноябре — декабре 1837 года, во всяком случае — до совместного изучения Бакуниным и им гегелевской философии. Свидетельство тому — завершающая публикацию в «Северной пчеле» трактовка трагедии, при публикации в «Московском наблюдателе» замененная на иную, соответствующую схеме Бакунина.

По трактовке в «Северной пчеле» получалось, что Гамлет — человек с «искрой божией», но изменивший добру и от этого страдающий, а в то же время не находящий в себе силы и любви к добру настолько, чтобы «для внутреннего счастия жертвовать внешним» (7, 2, 541). Это туманное место, кажется, неясное самому Белинскому, дальше несколько проясняется. «Опасная борьба между долгом, который есть его убеждение, и своею человеческою личностию» — вот коллизия души Гамлета. Борьба с самим собой вызывает нерешительность, как это и свойственно *всякому* человеку («каждый человек есть *Гамлет*» — 7, 2, 542). «Сознание долга при слабости воли — вот идея создания Шекспира» (т а м ж е).— Но не имеет

ли слабость воли другой, более глубокой причины? — И здесь Белинский от традиционного решения переходит к своему *поиску*. «Не происходит ли она от прямой противоположности назначения Гамлета с его подвигом? Назначение человека происходит от природы, заключается в его склонностях, в направлении его способностей; подвиг иногда дается внешними обстоятельствами, которыми человек окружается против своей воли и которые переносят его в несвойственную ему сферу действия: так не поссорились ли между собою за Гамлета его природа и эти обстоятельства и не в этой ли их ссоре тайна его слабости?» Поставив этот *предваряющий разбор* вопрос, Белинский как бы отступает к традиционной трактовке коллизии: «Как бы то ни было, но слабость воли при силе убеждения все-таки остается господствующею идеею произведения Шекспира» (т а м ж е).

Итак, природе Гамлета, его человеческому содержанию, его способностям и склонностям совсем не свойственна задача, которую возложили на него «внешние обстоятельства». Эта задача — двойная: месть, которую требует от Гамлета тень его отца, и «исправление» «расстроенного» века (у Шекспира: «век вывихнут»). На то и на другое Белинский указал уже в начале статьи: «В этих словах: «Зачем же *я* рожден его исправить?» заключена основная мысль целой драмы. Всеобъемлющий ум Гёте первый заметил это: гений понял гения» (7, 2, 16).

Но, в сущности, так обрисованную ситуацию можно истолковать очень по-разному. Приведем две совершенно различных трактовки, из которых первая была известна Белинскому, а вторая *могла быть* известна, но, по всему, он ее не знал,— первая принадлежит Гёте, вторая — Гегелю.

После слов о «вывихнутом веке» герой романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» излагает концепцию своего автора: «Эти слова, на мой взгляд, дают ключ ко всему поведению Гамлета, и мне ясно, что́ хотел показать Шекспир: великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам... Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы; корни растут и разрушают сосуд.

Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишенное силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано; всякий долг для него свят, а этот тяжел не в меру. От

него требуют невозможного, не такого, что невозможно вообще, а только лишь для него» (34, 7, 199).

Отметим, что здесь все дело в слабости Гамлета: другой на его месте достиг бы цели; невозможное *невозможно только для него*. Что же было бы возможно для него? — «Он был государь, прирожденный государь и желал править лишь затем, чтобы добрый мог без препон творить добро» (34, 7, 176),— так понимает Вильгельм Мейстер (то есть Гёте) *природу* Гамлета: благородный, мягкий государь бессилен против наглого и преступного узурпатора; здесь требуется сочетать благородство и силу воли, а иначе идея *просвещенного монарха* не восторжествует в действительности.

Отчасти совпадающая с гётевской, трактовка Гегеля все же принципиально иная. Чтобы эта целая концепция была вполне ясной (а в дальнейшем анализе она нам пригодится), придется привести выписки из разных мест «Эстетики» Гегеля.

«Гамлет — прекрасная благородная душа. Не будучи внутренне слабым, он, однако, не обладает сильным чувством жизни; охваченный тяжелой меланхолией, он бродит печально и бесцельно... Он предчувствует, что свершилось нечто чудовищное. Дух его отца сообщает ему подробности... Он всегда помнит о долге, который ему предписывает собственное сердце. Но он... продолжает оставаться в состоянии бездеятельности, свойственном прекрасной, погруженной в свои переживания душе, которая не может сделать себя действительной, не может включить себя в современные отношения. Он выжидает, ищет объективной уверенности, следуя прекрасному чувству справедливости, однако не приходит к твердому решению. Даже обретя эту уверенность, он предоставляет все внешним обстоятельствам. Далекий от действительности, он не разбирается в том, что его окружает, и убивает старого Полония вместо короля, действуя опрометчиво там, где требуется рассудительность. Он погружен в себя, когда требуется проявить настоящую энергию, пока наконец в этом сложном потоке обстоятельств и случайностей помимо его деятельности не осуществляется судьба целого и его собственного, вновь возвратившегося в себя чувства» (30, 2, 295—296).

К этому необходимо добавить оговорку Гегеля: «Гамлет, правда, нерешителен в себе; однако он сомневается не в том, *что* ему нужно делать, а в том, *как* ему это выполнить» (30, 1, 252).

При анализе новой (в отличие от античной) трагедии Гегель изложил самые глубокие свои размышления о Гамлете. Среди разных вариантов трагических коллизий и их развязок Гегель выделил такую, в ходе которой от внешней и случайной необходимости гибнут благородные и прекрасные люди, не несущие на себе никакой вины. «Подобное развитие дел... кажется нам только чудовищным, и сейчас же возникает требование, чтобы внешние случайности согласовывались с тем, что составляет настоящую внутреннюю природу этих прекрасных характеров.

Только в этом смысле мы и можем чувствовать себя примиренными, когда гибнут Гамлет или Джульетта. С внешней стороны смерть Гамлета кажется случайной... Но на заднем плане души Гамлета с самого начала стоит смерть. Он не довольствуется узкой полосой конечного; при такой скорби и мягкости, при такой тоске и отвращении ко всем жизненным условиям, мы чувствуем с самого начала, что он погибший человек в своем жутком окружении; его уже почти съедает внутренняя усталость, прежде чем смерть приходит к нему извне... Однако печаль, охватывающая нас,— это лишь болезненное примирение, *блаженство несчастья* посреди самого несчастья» (30, 3, 610).

Итак, Гамлет — благороден, но не «прекрасная душа» в том варианте, который Гегель так беспощадно разоблачил; не обладает сильным чувством жизни, отрешен от нее, погружен в себя, не может включить себя в «современные отношения», но он не слаб; нерешителен, потому что сомневается не в том, *что* ему нужно сделать, а в том, *как* это ему выполнить, и так как он не находит пути «в своем жутком окружении», то и отдается на волю обстоятельств, которые с самого начала ведут его к гибели, хотя по своему существу они *случайны* в том гегелевском смысле, что не обладают *разумностью* и *необходимостью*, а следовательно, и подлинной *действительностью*. Обреченный мир обрекает на гибель все прекрасное и благородное, не сумевшее найти путей борьбы против него,— такой вывод следует из гегелевского анализа гамлетовской ситуации. Больше того, ни о каком *примирении* с «жутким окружением» (в оригинале — отвратительным, омерзительным) у Гегеля речи нет,— напротив, он говорит, во-первых, о «болезненном примирении, *блаженстве несчастья* посреди самого несчастья» (в оригинале это сильнее: «прискорбное примирение, *злополучное блаженство* несчастья», что можно понять как сочувствие зрителей избавлению героя от мучений действительности), ничуть не отменяющем непримиренно-

сти с «жутким окружением»; а во-вторых, и это нельзя не подчеркнуть,— о тотчас же возникающем у зрителей требовании, чтобы внешние случайности согласовались с природой прекрасных характеров, то есть чтобы *действительность* была достойна *человека*. Так работает «старый крот» — «алгебра революции» — здесь, в самом, казалось бы, «примирительном» пункте гегелевской «триады».

Теперь мы можем вернуться к Белинскому. Посвящая своего друга в ключевые, по его мнению, моменты гегелевской философии, Мишель посвятил его и в свою схему «распадения» и «примирения с действительностью», приурочив этот процесс юному возрасту человека вообще, то есть отстранившись от конкретной социальной ситуации, в которой они жили и в сути которой так мучительно разбирался Белинский. Последнему казалось, что эта схема более конкретна и ближе к их ситуации, и он заменил прежнее введение в трактовку Гамлета — новым, теперь уже более решительно отталкиваясь от трактовки Гёте. Вот что у него получилось.

В младенчестве человек живет в блаженстве, в гармонии его духа с природой, юность — это переход к возмужалости, он «всегда бывает эпохою распадения, дисгармонии, следовательно, греха. Человек уже не удовлетворяется естественным сознанием и простым чувством: он хочет знать; а так как до удовлетворительного знания ему должно перейти через тысячи заблуждений, нужно бороться с самим собою, то он и падает. Это непреложный закон как для человека, так и для человечества» (7, 2, 10). Если человек по своему внутреннему побуждению стремится все знать и испытать — перед нами Фауст; если же эта эпоха распадения «ускоряется какими-нибудь внешними обстоятельствами, хотя ее причина и заключается не во внешних обстоятельствах, а в духе самого этого человека,— вот *Гамлет*» (т а м ж е). Но в слабости ли воли при сознании долга, как все полагают после Гёте, здесь дело? — «Гамлет выходит из своей борьбы, то есть побеждает слабость своей воли, следовательно, эта слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распадения, вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного состояния» (7, 2, 11).

«Все это мы объясним подробнее»,— пообещал Белинский и тем поставил себя в трудное положение, хотя уже здесь он в двух важных пунктах отошел от бакунинской схемы: во-первых, он нигде не упомянул о боге, о единении

с ним, а «распадение» у него получилось «грехом» *перед природой;* во-вторых, он не завершил «триаду» стадией «синтеза» — примирением *с действительностью,* хотя этот пункт и возникает у него дальше.

ИЗЛОЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ

Посмотрим теперь, как Белинский излагает содержание трагедии, на каких сценах и монологах особо останавливается, как следит за развитием действия.

Комментарий к сцене с призраком. Гамлет — душа, рожденная для добра, впервые увидевшая зло, совершившееся над «представителем добра»; его охватывает *бешенство* против злодейства и мучительная горесть от того, что оно свершилось; он клянется мстить. «Погоди, Гамлет: ты любишь добро, ненавидишь зло, ты сын, но ты и человек...» (7, 2, 15).

Не противопоставлен ли здесь *человек* — любви к добру, ненависти к злу, решению мстить? разве одно противостоит другому по их существу? — Нет, речь не о том, а о *человеческой слабости* Гамлета: он, «по-видимому, решился твердо, даже с какою-то дикою радостию; но в то же время он падает под тяжестию собственного решения» (7, 2, 16). «Зачем же *я* рожден его (век) исправить?» — подчеркивает Белинский слово «я» в этой цитате; возникает вопрос о *причине* человеческой слабости Гамлета.

Комментарий к монологу Гамлета после встречи его с актерами. В монологе «высказался весь Гамлет»: «он отвергает предположение о своей трусости, говоря, что за личную обиду он готов мстить кровью» (7, 2, 20); он хочет проверить слова призрака игрой актеров, а в то же время «он уже несомненно верит духу, но еще долго не увидим, что не медлит более мщением... Бедный Гамлет!» (7, 2, 20).— Так восклицает Белинский, еще не приоткрывая свою концепцию.

Сцена театра на театре. Она «заключает в себе разрешение Гамлетова сомнения, разрешение, которое для Гамлета горше и тяжелее прежнего сомнения» (7, 2, 21).— Почему же *горше и тяжелее?* стало быть, оно не прибавило Гамлету решимости, а увеличило его непонятное *внутреннее сопротивление* взятой на себя задаче? Не в том ли дело, что, как предполагалось в первоначальной трактовке конфликта, Гамлет принял на себя долг, противоположный его жизненному призванию, и выполняет его *против своей воли?*

Сцена с молящимся королем. Монолог Гамлета «пока-

жет вам, что если прекрасная душа не может и не умеет обманывать других, то может и умеет обманывать себя и свою нерешительность и слабость объяснять себе жаждою мести...», так что Гамлет «уходит вполне убежденный, что для того только отсрочил месть, чтоб сделать ее ужаснее, а совсем не по недостатку силы воли...» (7, 2, 23—24).— Значит, все дело в *нерешимости, слабости, недостатке силы воли* Гамлета? Кажется, Белинский думает так, но для него это и слишком просто, если вспомнить, что Гамлет вынужден действовать *против своей воли*...

Сцена встречи Гамлета с королевой. «Итак, явление тени вместо того чтоб дать Гамлету новую силу, лишает его и прежней... Бедный Гамлет! » (7, 2, 27). С другой стороны, «презрение и бешенство, глубокое, сосредоточенное, болезненное бешенство заменило в душе Гамлета воскресшую на мгновение любовь к матери» (7, 2, 28), когда та не поняла его. И еще один штрих: «Бедный Гамлет! У него было так много ума и души, что от него не могло скрыться ни достоинство, ни пошлость, он умел понимать и презирать пошляков, но должность палача была ему не по натуре, а между тем судьба сделала его палачом...» (7, 2, 28—29).

Обратим внимание на последнюю мысль Белинского. Гамлет убил Полония совсем не как палач — он защищался от коварства короля и его «ушей», он пытался убедить мать, но та не захотела его понять, и он бросил ей свои обвинения. Мысль Белинского в другом: *судьба* (это слово появляется в комментарии впервые и уже не покидает его) заставляет Гамлета совершать несвойственные ему поступки; сама взятая им на себя задача отомстить за смерть отца и «исправить расстроенный век» — ему не свойственна, чужда его натуре. Мотив *судьбы, фатума, предопределения, необходимости* для Белинского чрезвычайно важен, как мы уже видели из его писем к Бакунину. Не в этом ли слове скрыт смысл трагедии?

Сцена встречи Гамлета с войском Фортинбраса. «...В этом монологе Гамлет является уже сознающим свое бессилие, уже не оправдывающим его разными благовидными предлогами, но горько оплакивающим его...» (7, 2, 30). Вот слова Гамлета из монолога:

> К чему мне жить? Твердить: я должен сделать,
> И медлить, если силы есть, и воля, и причины,
> И средства исполненья!..

Белинский говорит о сознании Гамлетом своего *бессилия*, тогда как сам Гамлет, разбираясь в себе, отклоняет мотив

недостатка силы, воли, причин и средств исполнения и обвиняет себя в «робком сомненьи», за которым видит три четверти трусости и только одну четверть мудрости. Чего же боится Гамлет и в чем он видит мудрость своего сомнения? Ведь сомнение в словах призрака далеко позади! Не значит ли это, что взятая принцем на себя задача выходит за пределы возможностей одной личности вообще, будь она в избытке наделена волей и силой, и Гамлет, обладающий тем и другим, должен тем не менее решиться пойти на бесплодную гибель? Белинский только намекает на это, отмечая, что Гамлет *горько* оплакивает *такое* бессилие...

Сцена на кладбище. Появившийся Гамлет «уныл, грустен, как человек, без интереса предпринявший важную борьбу и предвидящий ее роковое и неизбежное для себя окончание» (7, 2, 33). После цитат с рассказом Гамлета о замене письма Белинский говорит: «Нет, Гамлет не слабое, бессильное дитя, когда надо действовать свободно, по внутреннему побуждению, даже когда надо губить людей, если только бешенство против них дает достаточно силы на их погубление. Он только упрекает себя в том, что у него нет столько бешенства против убийцы его отца, обольстителя его матери, хищника короны, сколько нужно бешенства для того, чтобы убийство показалось не долгом, не обязанностью, а удовлетворением душевной потребности... Однако ж с той минуты, когда он узнал о злодейском умысле короля на собственную жизнь, его решение, кажется, тверже, хотя он по-прежнему еще много говорит о нем, что не совсем сообразно с твердым решением» (7, 2, 35).

Перечитаем это рассуждение. Гамлет выполняет свою задачу *без* интереса и предвидит *роковой для себя* исход борьбы, потому и медлит, а не из слабости. Злодейский умысел короля несколько укрепляет его решимость, но, в сущности, не меняет дела: все уже предопределено. Отсюда и вытекает трактовка Белинским последних сцен — *перед поединком и развязки.*

«Гамлет — не только прекрасная, но и великая душа: тот велик, кто *так* умеет понимать миродержавный промысл и *так* умеет ему покоряться, потому что только сила, а не слабость умеют *так* понимать провидение и *так* покоряться ему... Гамлет уже не слаб... он уже не силится решиться, но решается в самом деле, и от этого у него нет уже бешенства, нет внутреннего раздора с самим собою, осталась одна грусть, но в этой грусти видно спокойствие, как предвестник нового и лучшего спокойствия» (7, 2, 36).

И тут же Белинский, пересказывая ход развязки, настойчиво подчеркивает: король бросает яд в кубок Гамлета, но «судьба издевается над жалким слепцом и делает свое»; королева предлагает Гамлету питье, «но судьба делает свое»; Лаерт ранит принца отравленным клинком, но «судьба делает свое, а люди думают, что они делают свое» (7, 2, 36).

Что же *свое* хотели сделать люди? Король и Лаерт хотели погубить Гамлета, королева — помочь сыну. Что *свое* сделала судьба? Короля и Лаерта она толкнула в сети их собственного коварства, в которых погибла и королева.

Но как понять последнее деяние Гамлета? *Сам* ли он выполнил свою задачу, или им распорядилась судьба? Если точно следовать мысли Белинского, то Гамлет покорился велению судьбы и в согласии с ее и своей волей послал отравленную сталь «по назначению». Теперь он уже не доводил себя до «бешенства» (чтобы преодолеть свою незлобивую природу), а действовал «спокойно» («в этой грусти видно спокойствие»).— Но выполнил ли он *всю* свою двуединую задачу, или только прямое завещание призрака? восстановлен ли им (или судьбой или ими вместе) «расстроенный» век? — На эти вопросы Белинский здесь не отвечает, а в них-то и все дело. Ведь если бы задача ограничивалась местью королю, то зачем бы «судьбе» смертельно ранить Гамлета? Могло ведь так случиться, что отравленный удар получил бы только Лаерт, чтобы раскрыть ковы короля, и Гамлет торжествовал бы полную победу. Но тогда проблема «расстроенного века» исчезла бы, перед нами был бы не Шекспир...

Сходно с этим толкованием Белинского (и вопреки своей первой трактовке) раскрывает у Гёте Вильгельм Мейстер весь *план* трагедии: «Здесь не оправдывается упорно и упрямо проводимая идея мщения — кара не постигает злодея, свершившееся страшное деяние разрастается в своих последствиях, увлекает за собой невиновных; преступник явно хочет избегнуть ожидающей его бездны и падает в нее именно тогда, когда мнит, что счастливо прошел свой путь. Ибо таково свойство преступления, что зло захватывает и невиновного, как доброе дело благотворит непричастному, а свершители того и другого остаются без наказания и без награды. Как замечательно выражено это здесь, в нашей пьесе! Чистилище шлет своего духа и требует мщения, но напрасно. Все обстоятельства сходятся так, чтобы способствовать мщению,— и напрасно. Ни земным, ни подземным силам не дано

осуществить то, над чем властен только рок. Наступает час расплаты. Грешник гибнет вместе с праведником. Одно поколение искоренено, другое дает всходы» (34, 7, 207).

Сам Гёте, видимо, сомневался в этой гипотезе своего героя, потому что заставил его собеседника, директора театра, возразить ему: «Вы не очень-то льстите провидению, превознося поэта, а затем, к вящей славе того же поэта, как другие к вящей славе провидения, приписываете ему конечные цели и планы, о которых он и не помышлял» (34, 7, 207).

Вполне возможно, что эти догадки героя Гёте прояснили мысли Белинского (например, мотив нарастания злых дел за первым преступлением отмечен и у Белинского: Клавдий «тотчас увидел, что ему невозможно ограничиться одним злодейством и что кто раз пошел по этой дороге, тот или погибай, или не останавливайся» — 7, 2, 50). Белинский прошел мимо идеи *смены поколений:* появлению в финале Фортинбраса он не придал этого значения,— «Дания» оставалась одной из худших тюрем мира. Но, главное, «рок» и «провидение» Гёте углубляются у Белинского в понятие «миродержавного промысла», управляющего историей человечества, другими словами — в понятие «железной» исторической необходимости. Вот почему никак нельзя ограничиться тем выводом, что Белинский, вопреки традиционной гётевской трактовке, считал Гамлета наделенным сильной волей борцом, а ссылки на судьбу счесть издержками «примирения с действительностью». И у Шекспира, и у Гёте, и у Гегеля, и у Белинского все гораздо сложнее.

Но об этом — дальше, а пока заметим, что «изложение содержания» не находится в противоречии с первоначальной гипотезой Белинского (вариант начала, опубликованный в «Северной пчеле»): мысль о *внутреннем сопротивлении* взятой на себя Гамлетом задаче намечена Белинским именно в этом начальном варианте,— принц вынужден действовать вопреки своей природе, против своего жизненного призвания.

С другой стороны, в «изложении содержания» нет и намека на идею «распадения» юноши с действительностью в силу юношеского возраста (да и какой же Гамлет юноша, если ему тридцать лет!). Нельзя не предположить, что этот искусственный мотив, «внедренный» Мишелем, появился в статье позднее, когда *вся первая статья* (их всего три) была уже написана: при перепечатке ее начала в «Московском наблюдателе» Белинский заменил текст

с первоначальной гипотезой текстом с гипотезой новой, чтобы связать первую статью со второй, но «изложение содержания» оставил в прежнем виде,— в нем он передал свое *вживание* в течение почти года в глубину шекспировской трагедии. Так возникло разноречие между двумя трактовками трагедии: первая ведет от идеи несвойственной природе Гамлета задачи к идее господства судьбы, необходимости, которая ведет борьбу и в финале открыто вступает на сцену и вершит предназначенный ею исход борьбы; вторая же сводится к разладу прекраснодушной юношеской мечты — с действительностью, когда *частные* пороки *отдельных* людей ввергают юношу в мизантропию и пассивность, а затем он «взрослеет» — принимает веления судьбы-действительности и примиряется с ней...

Естественно, что собственно анализ трагедии после этого не мог не нести на себе следов борьбы между этими такими разными концепциями трактовки великого произведения Шекспира.

ПРОТИВОРЕЧИЕ ТРАКТОВОК

Каким во второй статье, посвященной анализу трагедии, предстает Гамлет?

Он пылок, добр, благороден, царствовать для него — значило бы «давать ход всякому доброму» (вспомним такое же представление Гёте об этом), но он всего лишь пока что «*прекрасная душа,* но еще не действительный, не конкретный человек» — «не знает того, что прекрасно только то, что есть, а не то, что должно быть по его личному, субъективному взгляду на вещи» (7, 2, 41). Но после такого «нравственного младенчества» должно последовать «распадение», а «выход из этого дисгармонического распадения в гармонию духа путем внутренней борьбы и сознания, есть участь только *лучших* людей» (там же).

Перед нами намечается *чисто внутренний,* даже *замкнутый в себе* процесс: какова бы ни была действительность, мечты все равно ей противостоят, их крушение всегда неизбежно, а «лучшие люди» всегда найдут способ примириться с веком, чтобы восстановить свою «гармонию духа». Забота о своем душевном спокойствии здесь на первом плане, и удивительно, как этого не заметил Белинский.

В чем же проявляется «распадение» «прекрасной души» Гамлета? — В том, оказывается, что «в его глазах

ложь осталась за жизнью, а не за его мечтами о жизни», так что эта «прекрасная душа» «прокляла все доброе и злое — прокляла жизнь»; вместе с ничтожной, слабой матерью Гамлет отверг и презрел женщину вообще, оскорбил любящую его Офелию; раболепство придворных заставило его утратить веру в людей; наконец, увидев свои убеждения в разладе со своей жизнью, он потерял веру в себя. Отсюда и вытекает слабость Гамлета. «Она есть распадение, переход из младенческой, бессознательной *гармонии* и *самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в мужественную и сознательную гармонию и самонаслаждение духа. В жизни духа нет ничего противоречащего, и потому дисгармония и борьба суть вместе и ручательства за выход из них» (7, 2, 43).

Белинский повторяется, топчется на месте, приводит формулу Мишеля о том, что «в жизни духа нет ничего противоречащего» (формула фихтеанская, с диалектикой Гегеля не имеет ничего общего), и не замечает, что все это никак не согласуется с трагедией, с действиями Гамлета. Разве Гамлет утратил веру в женщину, в людей, в себя (все это правда, хотя и не вся правда) по своей вине, по предпочтению действительным людям идеальной выдумки о них? Он к ним как к реальным людям обращается, но находит Офелию, послушную отцу и брату, королеву, послушную новому супругу, короля, преступление которого удостоверено экспериментом, Полония, наушничающего королю, и всех прочих в том же роде. Они, а не разбитые мечты, ввергают его в меланхолию...

Белинский же ставит *другой* вопрос: не о людях, а о душе принца. «...Что возвратило ему гармонию духа?» — И отвечает:

«...Очень простое убеждение, что «быть всегда готову — вот всё». Вследствие этого убеждения он нашел в себе и силу и решимость: смерть дяди была решена им... Он *прощает* Лаерту свою смерть и говорит: «Смерть! так вот она, Горацио», потом, завещавши своему другу открытием истины спасти его имя от поношения, умирает, и мысль о его смерти сливается для зрителя с звуками унылой музыки; душа (зрителя.— *Г. С.*) просветлена созерцанием абсолютной жизни, а невольно предается грусти, но эта грусть спокойна и торжественна, потому что душа зрителя уже не видит в жизни ничего случайного, ничего произвольного, но одно необходимое, и примиряется с действительностию» (7, 2, 43).

Что мы получим, если попробуем перевести эти выспренние фразы на более ясный язык? — Слова Гамлета «быть всегда готову» означают: быть всегда готову отомстить королю и погибнуть самому. С чем же здесь примиряется Гамлет, как не *со своей неизбежной смертью*? Отсюда его грусть, но отсюда никак не следует, чтобы душа зрителя была «просветлена созерцанием абсолютной жизни»,— заглянуть в эту «абсолютную жизнь», то есть по ту сторону смерти, человеку не дано. Белинский чувствует слабость этой ссылки на «абсолютную жизнь» (о которой еще Фихте рассуждал очень и очень проблематично) и переключает «просветление» с созерцания зрителя на его размышление: тот размышляет, что нет «в жизни ничего случайного, ничего произвольного, но одно необходимое, и примиряется с действительностию», то есть его душа, воспитанная в духе принципа «всё в руце божией», снимает возможность малейшего протеста против действительности, малейшего свободного действия. Но неизбежность *примирения с жизнью в смерти* — это идея совсем не Шекспира, а поповская идея, чуждая и самому Белинскому, потому он и не отважился додумать ее до конца и отбросить — еще не был к этому готов...

Нет правды в том, что Гамлет впал в черную мизантропию, иначе не позаботился бы он о том, чтобы его имя спасли от поношения *людьми же*. Нет, это были живые чувства, вызванные реальными (а не призрачными) причинами; изменись обстоятельства — изменятся и чувства, как они изменились к Офелии, к тому же Лаерту. Нет, трагедия Шекспира — трагедия живых людей, а не манекенов для доказательства необходимости примирения с «железной» необходимостью.

Между тем, мысль о «железной» необходимости, которая в виде *судьбы* управляет всеми в трагедии о Гамлете, не случайна у Белинского,— она есть как раз тот пункт, на котором сошлись в это время Белинский и Бакунин и который повел их к «примирению» с действительностью. Вспомним, как Бакунин проповедовал, что «в истинной действительности нет случая, там всё — святая необходимость», как Белинский писал, что «нет произвола, нет случайности», а есть «законы необходимости». Правда, друзья очень по-разному понимали необходимость и действительность: для Белинского в них не было ничего «святого» — уже спор о «гривенниках» говорит об этом ясно, и Белинский мучительно искал возможность действовать в жизни не машинально, а по своему призванию.

Вне сомнений, что первоначальная идея статьи о Гамлете — идея несоответствия взятой Гамлетом на себя задачи его жизненному призванию — одна из самых кровных идей Белинского, и она-то, пожалуй, и вывела бы его к наиболее глубокому пониманию трагедии. Но его сбила с толку идея Мишеля о «возрастном» распадении, тогда как речь должна была идти о распадении куда более серьезном — о столкновении *человека* с *античеловечным обществом*, то есть о той же самой коллизии, в тисках которой мучился сам Белинский.

Это — «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (1, 29, 495), но с той особенностью, что носитель этого требования еще не видит сил, на которые может опереться, и признает историческое право на господство сил, против которых выступает, то есть признает историческую необходимость этого «жуткого» господства, тогда как на самом деле подземный гул народного возмущения уже положил этой необходимости конец (вспомним, что «Гамлет» написан за полвека до первой английской революции и Кромвеля, а «примирение» Белинского происходило за четверть века до вынужденной под давлением «снизу» отмены крепостного права). При всем ошибочном понимании конфликта его герою надо было сохранить в себе человека, исходя из объективных условий действительности, как бы отвратительна она ни была («действительность с железными когтями и челюстями» — скоро скажет сам Белинский). Гамлету это удается только *ценой смерти;* Белинскому надо было найти реальный путь *в жизни,* а для этого предстояло преодолеть концепцию «железного» детерминизма, отстоять право человека, увидеть в самой действительности возможность действовать против нее и отстаивать себя, и этот процесс, как мы знаем по письмам к Бакунину 1838 года, начался сразу же после завершения статьи о «Гамлете».

А пока на вторую статью, содержащую анализ трагедии, наслоилась бакунинская схема «распадения» и «примирения», само понятие «распадения» раздвоилось на «возрастное» (субъективное, объективно мнимое) и социальное (действительное), обусловив внутреннее противоречие этой второй трактовки трагедии. Из внесоциального «возрастного» распадения следует благодушное освещение всех недругов Гамлета, начиная с короля. Все лица драмы гонятся за своими личными целями, в общем не слишком хорошими, но не слишком и дурными, а в результате зри-

тель «увидел жизнь общую, мировую, абсолютную, в которой нет относительного добра и зла, но в которой всё — безусловное благо!..» (7, 2, 51).— Это уже чистый Мишель, да еще, может быть, Фихте — там, где он повторяет Панглосса. Заметим, кстати, что для Гегеля социальное зло всегда остается злом, даже когда он видит в нем движущую силу истории,— вот почему для него окружение Гамлета *жутко, отвратительно, омерзительно* и именно оно губит эту благородную душу.

Как же нам, все-таки, в итоге относиться к этой выдающейся работе Белинского о великом произведении Шекспира? Думается, что не надо искать в ней готовых ответов, а надо выделить действительную проблему, общую герою английской трагедии самого начала XVII века и русскому критику конца тридцатых годов XIX столетия (да и не только им и этим эпохам общую),— проблему человечески полноценного, благородного действия в условиях засилья античеловечного общественного строя, который стремится подчинить себе самостоятельную личность, а если она строптива — уничтожить ее. Здесь возникает целый комплекс вопросов об исторической правомерности выступления личности против общества, об исторической необходимости господства такого античеловечного общественного строя, и т. д. Этот комплекс решается только исторически-конкретно и диалектически. Подходы Белинского к его диалектике мы старались отмечать, но такие его догадки еще не опрокинули метафизического, даже фаталистического представления о необходимости как судьбе, фатуме, предопределении, которым личность может только подчиняться. В трактовке трагедии Гамлета (если не брать всерьез «детскую» схему Мишеля) Белинский еще находится в жестком противоречии между *человеческим* призванием своего героя и *беспощадной к человеку* судьбой, которая одинаково поражает правого и виноватого, доброго и злого. Отсюда может вытекать только *смирение* человека перед *обрекающей* его судьбой. Вот почему, как ни уверяет нас Белинский в примирении зрителя с действительностью, его слова звучат диссонансом до фальшивости; он и сам пишет о них нерешительно и смущенно. Вот почему он и не мог остановиться на этом жестком противоречии и искал отдушины, выхода для человеческой деятельности в николаевской действительности, которая была не лучше «подгнившего» датского государства. Об этом и развертывался спор с Бакуниным, и Белинский нашел в конце концов тот подход к проблеме, от которого он мог двигаться

дальше, хотя и не торной дорогой и не только прямо вперед.

Характерно, например, что король Клавдий несколько раз говорит, что народ любит Гамлета,— он до смерти боится, что Гамлет возглавит восставший народ (вылазка Лаерта с толпой датчан его не испугала). Но Гамлет ни словом не намекает на такую возможность *народного возмездия* преступному двору преступника-короля. Ни слова не говорит об этом и Белинский, безусловно исключая этот вариант выполнения *всей* двуединой задачи Гамлета: для него, как мы видели, русский «робеспьеризм» отодвинулся в далекое будущее. Тем сложнее и тягостнее представлялась задача честного и человечески полного служения своей задавленной родине.

ГАМЛЕТ И МОЧАЛОВ

В заключение разбора статьи о «Гамлете» нам осталось сказать несколько слов о том, как Белинский воспринял трактовку Гамлета Мочаловым,— к какой из концепций эта трактовка ближе всего, подтверждает ли она бакунинскую схему или свободна от нее. Это тем более интересно, что почти все спектакли (восемь из десяти) Белинский смотрел до совместных занятий с Бакуниным, так что схема Мишеля могла быть внедрена в текст статьи только задним числом.

Если бы Мочалов руководствовался в своей игре схемой Бакунина, ему пришлось бы монотонно изображать такое «распадение» с действительностью, при котором принц, ничуть не понимая и не желая понимать действительных людей, обливает мизантропическим презрением их всех без разбора, из сцены в сцену «проклинает все доброе и злое — проклинает жизнь» и на всех парусах стремится к примирительной «жизни в бесконечном», то есть к смерти. Но у Мочалова ничего этого нет и в помине. Больше того, Белинский усматривает у него отход от Шекспира в сторону большей силы и энергии, чем полагается «быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестию невыносимого для него бедствия» (7, 2, 77); грусть и меланхолия — вот что должно преобладать в Гамлете.

Стоит только пробежать страницы третьей статьи Белинского о «Гамлете», посвященные игре Мочалова, чтобы убедиться: Мочалов создает «Гамлета живого, действительного, конкретного» (т а м ж е), о чем прямо пишет Белин-

ский. Он сам считает, что актеру, играющему принца, надо уметь передать «то яростный хохот безумного отчаяния, то язвительную и горькую насмешку души, оскорбленной и судьбой, и людьми, и самой собою, то грустно-ропщущую жалобу утомленного самим собою бессилия, то гармонический лепет любви, то торжественно-грустный голос примиренного с собою духа...» (7, 2, 52); у героя должно быть «прекрасное меланхолическое лицо», «голос, полный тоски, бешенства, любви, страдания» (там же),— словом, это не тот герой, который играет одну лишь мизантропию, воплощая в себе идею «распадения»,— нет, это живой и многосторонний, духовно богатый человек в трагической, безвыходной ситуации. Как же его играет Мочалов?

Об отце Гамлет Мочалова говорит с грустью и любовью, о короле — с негодованием и презрением еще до встречи с призраком; встреча ошеломляет его настолько, что он единственный раз *теряет разум* — в том смысле, что не знает, что же ему делать, и хватается за мысль прикинуться сумасшедшим; он расстается после этого с друзьями «с чувством бесконечной грусти, как человек, для которого одного не осталось уже ни желаний, ни дел, исполнение которых было бы для него отрадою и счастием» (7, 2, 62).— Трудно сказать, увидел ли Белинский в этой игре артиста свою мысль о противоречии между жизненным призванием Гамлета и свалившимся на него долгом, или эта мысль родилась из игры Мочалова; во всяком случае, такая трактовка совпадает с первоначальной гипотезой критика.

Во втором акте «Гамлет едкими, ядовитыми сарказмами высказывает болезненное, страждущее состояние своего духа, всю глубину своего распадения, своей дисгармонии, всю великость своего позора перед самим собою, всю муку своего сомнения, нерешительности и бессилия» (7, 2, 64).— Здесь слово «распадение» не поворачивает трактовки игры Мочалова в сторону бакунинской схемы: «распадение» и в самом деле у Гамлета есть, но только иное.

С Гильденстерном и Розенкранцем Гамлет у Мочалова говорит «как человек, который не хочет скрывать от них своего презрения и своей ненависти» (7, 2, 64),— черта, совершенно не свойственная мизантропу, для которого все люди настолько ничтожны, что не заслуживают внимания и сильных чувств.

Гамлет Мочалова, отмечает Белинский, «вырастал и поднимался, когда говорил о красоте природы и достоинстве человека; он был грозен и страшен, когда говорил, что земля ему кажется куском грязи, величественное небо —

грудою заразительных паров, а человек...» — и он махнул руками, «как бы отталкивая от своей груди это человечество, которое прежде он так крепко прижимал к ней...» (7, 2, 65).— Этот самый яркий «мизантропический» эпизод — не «абсолютная» мизантропия, а *момент мизантропии* в сложной гамме чувств Гамлета, и он имеет свои причины; он видит: весь свет — тюрьма, а Дания — «самое гадкое отделение»; он презирает и ненавидит тюрьму, которую сделали себе из мира люди, и людей, которые загнали в нее красоту природы и достоинство человека; такой «момент» мизантропии глубоко гуманистичен.

Говоря с Полонием, Гамлет-Мочалов внезапно переходит «из фальшивой веселости насчет ничтожества бедного (!) Полония в состояние какой-то торжественной, мрачной, угрожающей и что-то недоброе пророчащей важности» (7, 2, 66). Гамлет здесь «презирает и не любит людей, тем более людей ничтожных» (т а м ж е),— комментирует Белинский и несколько ниже сам находит этому причину: принца «мучило своими преследованиями, своею пошлостию и ничтожностию столько людей...» (т а м ж е).

Но вот Гамлет один. Мочалов вкладывает в его монолог «глубокую, сокрушительную, болезненную тоску, это негодование, бешенство и презрение против самого себя, укоризны себе и природе за самого же себя» (т а м ж е).— Все это чувства, несвойственные мизантропу, втайне обожающему себя. И Белинский признает, что в монологе «Быть или не быть» «выражена вся внутренняя сторона Гамлета, как человека, тревожимого вопросами жизни и, кроме того, мучимого борьбой с самим собою» (7, 2, 68).— Именно *вопросами жизни* захвачен Гамлет, потому что на него возложена задача — их разрешить, а борьба с собой следует уже отсюда.

Отчаяние, бешеное и желчное негодование, вопль взволнованной, страждущей и на минуту окрепшей души — вот Мочалов после сцены «мышеловки», которую он ведет каждый раз по-новому. Страсть, меланхолия, торжество, сосредоточенная злоба, желчная ирония, величие переходят друг в друга у Гамлета-Мочалова при конце этой сцены и встрече с Гильденстерном. Грозные энергические упреки сменяются мольбами сыновней любви и затем едкой, сосредоточенной иронией при встрече с королевой. Наконец, могучий, торжественный порыв выразил Мочалов, когда произнес слова Гамлета о любви к Офелии на ее могиле. «Бедный Гамлет, душа прекрасная и великая! ты весь высказался в этом вдохновенном вопле...» (7, 2, 75).

«В последней сцене с Горацио мы видели в игре Мочалова истинное просветление и восстание падшего духа, который предчувствует скорое окончание роковой борьбы, грустит от своего предвидения, но уже не отчаивается от него, не боится его, но готов встретить его бодро и смело, с полной доверенностию к промыслу» (7, 2, 76).— Так, не упоминая о примирении с действительностью (примирение с судьбой — дело другое), кончает Белинский рассказ о первом представлении.

Из рассказа о других спектаклях возьмем только один пример: в сцене с флейтой в словах Гамлета «отзывалось уже не оскорбленное достоинство, а страдание от того, что подобный ему человек, его собрат по человечеству, так пошло понимает его, так гнусно выказывает себя перед человеком...» (7, 2, 84).— Это наблюдение чрезвычайно характерно и для гуманности Мочалова, и для живого гуманизма Белинского.

Как видим, ничего от схемы Бакунина в игре Мочалова и рассказе о ней Белинского — нет. А Белинский, изложив дважды эту схему — в небольшом куске первой главы и в главе второй, в остальном тексте работы забыл о ней или почувствовал, что она *испортит* рассказ о содержании трагедии и об игре Мочалова, об их художественной плоти. У Белинского всегда хватало интуиции и такта действительности не доверяться и не поддаваться схемам, а если они внедрялись в его вдохновенные импровизации, то это было верным признаком того, что вся сложность проблемы перед ним еще не обрисовалась...

В одном из писем Станкевич дал понять, *как* Белинский смотрел «Гамлета»: «...Мочалов был превосходен, особенно во втором представлении; тут мы сидели рядом с Белинским: это удваивало для меня наслаждение — мы так хорошо понимаем друг друга, я во многом так ему сочувствую, что в иные минуты, право, бывает одна душа с ним» (96, 157). Как это далеко от всяких схем!

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИЛИ ФИЛОСОФСКАЯ КРИТИКА?

Обещание изложить Мишелю две системы эстетики — свою и гегелевскую — Белинский, мы знаем, не выполнил, да и не мог выполнить: Катков его познакомил скорее всего только с некоторыми основными мыслями «Введения»

к «Лекциям по эстетике» (1835). Следов этого знакомства в большой работе о «Гамлете» нет, в отличие от схемы «распадения» и «примирения», пропагандировавшейся Бакуниным. Серьезное знакомство с гегелевской эстетикой у Белинского состоялось через книжку Рётшера, перевод которой, выполненный Катковым, был помещен в трех номерах «Московского наблюдателя» за май — июнь 1838 года (даты цензурного разрешения — 6 и 28 августа и 22 сентября). В июльской книжке (цензурное разрешение — 16 ноября) Белинский изложил основные положения Рётшера в более понятном виде, чем это было сделано в переводе Каткова. Таким образом, Белинский обратился к эстетическим построениям Гегеля во время разрыва с Бакуниным, когда у него уже выработалось свое сложное отношение к вопросу о действительности. В предпоследнем большом письме к Бакунину от 10 сентября появляется характерный для Гегеля термин «коллизия», взятый скорее всего из тетрадок Каткова с конспектом гегелевской «Эстетики», а в письме Станкевичу от 8 ноября Белинский, сообщая о разрыве с Мишелем, пишет и о статье Рётшера: «...мы кое-что уразумели из нее. Статья важная — и я таких не писывал; только трудна для понимания» (7, 9, 230).

Г.-Т. Рётшер — довольно слабый, несамостоятельный гегельянец, который в весьма упрощенном виде излагал исходные пункты гегелевской эстетики, и Белинский это скоро понял. В конце 1840 года ему «хочется согласиться» с Герценом, который «кричит» против статьи Рётшера об «Избирательном сродстве» Гёте, ему вообще «не нравится» «Рётшера уважение к субстанциальным элементам жизни», так как он уже находится в «другой крайности» (7, 9, 422). В начале 1843 года в письме к Боткину Белинский выносит окончательный приговор: «...брось ты эту колбасу Рётшера — пусть ему черт приснится. Это, брат, пешка: его ум — приобретенный из книг. Вагнеровская натуришка так и пробивается сквозь его натянутую ученость. На Руси он был бы Шевыревым» (7, 9, 528). Более презрительно Белинский вряд ли мог бы аттестовать литератора, и тем не менее Рётшер сыграл определенную роль в его знакомстве с гегелевской эстетикой, и роль эта, как и в случае с Бакуниным и вопросом о действительности, была двойственной.

Судя по работе «О философской критике художественного произведения», перед нами действительно педант, сумевший извлечь из богатейшей эстетики Гегеля только голые формулировки, оставив их содержание в оригинале. Это всего две формулы: первая — о том, что

искусство «воплощает свободно созерцаемую идею в чувственное, соответствующее ей явление», «порождает ее (форму.— *Г. С.*) силою своей фантазии» (84, 179), ибо форма есть «равновесное проявление созерцаемого содержания» (84, 180); вторая — что в форму произведения облекается *определенная* в себе идея — «со всех сторон замкнутая и совершенно *обособленная»* (84, 186), она открывает «какое-либо совершенно определенное содержание», «мысль целого»; этот принцип *замкнутости* произведения не требует ничего извне для своего уразумения (см.: 84, 167—168).

Рётшер затрудняется сказать, в чем состоит определенность идеи художественного произведения,— он пишет о целостности (тоталитете), конкретности, о том, что идею художник всегда созерцает «в форме индивидуальной жизни» (84, 306), всегда «носит в своем созерцании *единство общего* и *особного* и в творчестве своем влагает общее в особное; мало того — он не может себе представить *общего* иначе как в конкретном образе» (84, 333—334),— словом, художник мыслит образами (эта формула присутствует в изложении Рётшера Белинским — см.: 7, 2, 102).

При таком подходе исчезает граница между конкретной философской мыслью и конкретной идеей произведения,— то и другое одинаково конкретные модификации одного и того же духа, одного и того же содержания философии и искусства, их различие — только в форме. Заняв такую позицию, эпигоны Гегеля тщетно пытаются уверить нас, что художник не имеет дела с предвзятой мыслью, чтобы воплотить ее в образ (принцип *иллюстративности),* что с самого начала он мыслит не понятиями, не определяет «заранее для своего произведения мысль», чтобы приискать подходящие к ней образы,— нет, творческая фантазия «созерцает единство общего и особного в образе, в чувственной форме», так что художник «не сознает чистой мысли и не может философски определять внутренние отношения частей своего произведения» (84, 433). «Сопроникание индивидуального существования с общим содержанием» — вот «таинство искусства» (84, 439),— так заключает свои уверения Рётшер.

Сам Гегель идет от фихтевской и шеллинговской идеи самосозерцания человеком себя в своей деятельности,— совершенно так же, как «мальчик бросает камни в реку и восхищается расходящимися по воде кругами, созерцая в этом свое собственное творение» (30, 1, 37). Такое субъ-

ективное самосозерцание, однако, не исчерпывает трактовки искусства Гегелем, он ищет объективное особенное содержание искусства, которое только и может оградить его от превращения в иллюстрацию, от принципа иллюстративности. Он специально оговаривается против такого принципа: «...можно было бы попытаться сначала воплотить мысль в прозаической форме, а затем облечь ее в образы», но «таким способом можно было бы создать лишь плохую поэзию» (30, 1, 46). Художественное творчество больше сходно с рассказами бывалого человека, который свои общие соображения о жизни выражает частными случаями. Здесь основой служит воспоминание, а при творчестве действует фантазия. Но не в фантазии находит Гегель существенную особенность искусства, а в содержании, и вот здесь-то и начинается коренное отличие Гегеля от его эпигонов, неспособных сделать вместе с ним дальше шаг от субъективно-идеалистических представлений к объективному анализу предмета искусства.

Гегель отвергает все виды содержания искусства, навязываемые ему извне,— ни моральные, ни научные, ни всякие другие такие интересы и цели не составляют сущности искусства, его *особенной, специфической* природы, хотя искусство и смягчает дикость вожделений, может быть «учителем жизни», воспитателем нравственности и других требований общества к человеку. Содержание искусства — индивидуально, в себе конкретно и единично, и таким содержанием является только сам человек. Правда, сначала Гегель ведет речь об индивидуальном *духе,* объединяя вместе с человеком и богов (преимущественно из греческой мифологии). Но потом оказывается, что *идеал,* собственно и являющийся предметом и содержанием искусства, есть не что иное как конкретная человеческая жизнь, боги же приводятся к человеческому знаменателю. В конце концов развитие искусства приходит, по Гегелю, к тому, что «божественное начало», как скорлупа, отпадает и человек и его интересы остаются в чистом виде предметом искусства. Индивидуальное действие свойственно только человеку (а не богу), именно человек оказывается перед лицом «всеобщих сил» (то есть общественных отношений); только человек обладает *пафосом* — оправданной в самой себе силой души, естественным содержанием разумности и свободной воли; только человеку присущ *характер* — единство богатого и цельного духа; только человек *действует* по своей инициативе в соответствии со своим пафосом в определенной *ситуации,* вступает в *коллизию* с силами мира

и в результате своей акции встречает реакцию этих сил и то или иное разрешение конфликта.

Замкнутым Гегель называет только состояние бездействия, отсутствия ситуации или такое ее наличие, когда она не чревата коллизиями. О замкнутости, изолированности содержания (идеи) произведения у Гегеля речи нет, и этот выдвинутый Рётшером принцип «чистого искусства» точно так же «наклеветан» на эстетику Гегеля, как и сам принцип «чистого искусства»: о «самоцельности» искусства Гегель говорит только в смысле соответствия искусства своей собственной, специфической для него цели, которой он считал человека и его «субстанциальные», то есть подлинно человеческие интересы.

Чтобы последнее утверждение не звучало голословно, приведем итоговое суждение Гегеля из второго тома «Лекций по эстетике» относящееся к искусству нового времени: «...искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится Humanus — глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях и судьбах» (30, 2, 318).

Рётшер не в состоянии был понять, почему Гегель, этот «государственник», вознес искусство (оно вместе с религией и философией составляет вершину развития — «абсолютный дух») над формами «объективного духа» — правом, моралью, нравственностью и даже государством. В перевернутом, идеалистическом виде Гегель осмысливал действительные социальные конфликты своей современности — конфликты между личностью, стремящейся к свободе творчества, совести и мысли, и социальными установлениями и требованиями, а его эпигоны вроде Рётшера лишь омертвляли логические подпорки этого осмысления и строили из них карточные домики псевдонауки.

В статье о Фонвизине и Загоскине Белинский, воздерживаясь от своих комментариев, популярно излагает мысли Рётшера. «Художественное произведение есть органическое выражение конкретной мысли в конкретной форме. Конкретная идея есть полная, все свои стороны обнимающая, вполне себе равная и вполне себя выражающая, истинная и абсолютная идея,— и только конкретная идея может воплотиться в конкретную, художественную форму. Мысль, в художественном произведении, должна быть конкретно слита с формою, то есть составлять с ней

одно, теряться, исчезать в ней, проникать ее всю...» (7, 2, 103).

Что здесь, кроме заклинаний словечком «конкретное», по существу сказано? Дальше в виде примера конкретной идеи Белинский приводит *идею ревности* в «Отелло» (пример этот встречался у Белинского и раньше, и тоже привлекался им для пояснения идеи произведения), тем самым показывая, что фактически им подразумевается всего лишь абстрактное чувство, ничуть не схватывающее конкретности этого произведения Шекспира и характера его героя. Из статьи Рётшера никакого другого, более содержательного понятия идеи произведения извлечь и невозможно.

Тем не менее Рётшер выдвигает принципы *философской критики* в отличие от *критики психологической*: «...первый процесс философской критики должен состоять в отвлечении найденной в творении идеи от ее формы и оправдании конкретности этой идеи, чрез развитие ее из самой себя,— излагает Белинский Рётшера — Когда идея выдержит философское испытание, тогда форма оправдается содержанием...

Второй процесс философской критики состоит в органическом сочленении разорванного произведения, в сочленении, в котором бы все части его, будучи живо соединены, представляли бы собою единое целое (тоталитет), как выражение единой, целостной и конкретной идеи...» (7, 2, 103).

Конечно, никакая критика не может обойтись без отвлечения от произведения, но представлять себе это отвлечение как правёж над искусством мог только неисправимый педант. Как он дальше бы стал прыскать мертвой и живой водой разорванные части произведения и подгонять под философски обработанную идею сшитый белыми нитками «тоталитет» — можно себе представить по позднейшей практике так называемой «эстетической критики».

Тот факт, что «конкретная идея» у Рётшера не имела никакого отношения к характерам героев произведения, подтверждается резким противопоставлением *философской* критики — критике *психологической*. «Психологическая критика...— продолжает излагать Рётшера Белинский,— может посвятить нас в таинства души Гамлета, Офелии, Порции, но не объяснит нам, почему именно эти, а не другие характеры необходимы в «Гамлете» и «Венецианском купце»...» (7, 2, 104). Другими словами, не идея связана с характерами и вытекает из них, из их конфликта

и действия (как это отмечал Белинский у Шекспира в статье о «Гамлете»), а они из нее: сначала идея, а люди — потом, для иллюстрации идеи...

Вспомним, что именно *философскую* критику с ее принципами воплощения идеи в образе, единства идеи и образа, мышления в образах и т. под. Белинский преодолел еще в программной статье «Телескопа». Предмет искусства — человек; из его жизни рождается художественная идея независимо от художника; «совершенная истина жизни» в *реальной поэзии* раскрывает конфликты человека с обществом, освещая их гуманным идеалом; оригинальность художника — в открытии новых типов и в его особом способе их гуманного освещения (у Гоголя это его юмор),— вот принципы, противостоящие «философской» критике. Вспомним также, что формулу «критика есть движущаяся эстетика» Белинский наполнил таким содержанием, что мы имели возможность раскрыть ее как *практику литературной теории,* и притом теории не «немецкой» под Канта или Шеллинга, а той, к какой пришел сам Белинский и в соответствии с которой его критику мы назвали *художественной,* то есть исходящей из искусства, а не из абстрактных эстетических принципов.

Все эти воззрения Белинского на искусство гораздо ближе к живому содержанию эстетики Гегеля, чем скудоумные извлечения Рётшера из нее и его догматические представления о «философской критике». К этому необходимо еще добавить серьезный шаг вперед в понимании искусства, совершенный Белинским в анализе «Гамлета».

Как ни попортила этот анализ бакунинская схема, самостоятельное отношение Белинского к трагедии и к игре Мочалова показало ему, насколько трудно и даже невозможно втиснуть образ такого сложного, многогранного характера, как Гамлет, в какую-нибудь однолинейную «идею» — будь то идея Гёте или того же Мишеля. Если бы Белинский ознакомился с приведенными выше суждениями Гегеля о «Гамлете», он смог бы увидеть, что Гегель даже не пытается в двух словах формулировать идею этой трагедии, настолько ему чуждо такое детское занятие; он говорит о характере Гамлета, о ситуации, в какую он попал, о конфликте и его исходе, а мысль Гёте деликатно отклоняет.

Белинский, далее, убедился — особенно из игры Мочалова — в многосторонности и богатстве характера Гамлета, в бесконечных сменах его чувств и их оттенков, в полноте проявлений его человечности и благородства. Это не оли-

цетворение слабости, меланхолии или мизантропии, а человек, переживший эти и многие другие душевные настроения и состояния, нигде не теряя единства своего характера, сосредоточенного и углубленного в себя.

Труднее для Белинского оказалась ситуация, в которой пришлось действовать Гамлету,— здесь схема Бакунина попутала его более основательно. Но, все-таки, эта обыкновенная пошлая действительность, в которой тон задает «добрый малый» то в виде короля, то в виде Полония или Лаерта, имела все данные для того, чтобы вскоре в глазах Белинского превратиться в «действительность с железными когтями».

Такие содержательные результаты художественного анализа не могли не двинуть вперед теоретическую мысль Белинского. Он не в первый раз в статье о «Гамлете» отвергает классицистический принцип типизации, от которого недалеко ушли и романтики. «Французы некогда думали (да и теперь еще думают то же, хотя и уверяют в противном),— пишет Белинский,— что *идеал* есть собрание воедино рассеянных по всей природе черт одной идеи: по этому прекрасному положению, злодей должен быть соединением всех злодейств, а добродетельный — всех добродетелей и, следовательно, не иметь никакой личности» (7, 2, 40). «Шекспир есть совершенная противоположность этой жалкой теории»,— добавляет Белинский тут же.— «Гамлет представляет собою целый отдельный мир действительной жизни, и посмотрите, как прост, обыкновенен и естественен этот мир при всей своей необыкновенности и высокости».

Такие наблюдения Белинского вырастают у него в принципиальнейшее обобщение, в столь четкой форме выдвинутое им впервые:[1] «Естественность сценического искусства совсем не то же, что естественность действительности; и смотреть на нее так — значит впасть в ошибку французских классиков, которые необходимым условием естественности почитали единство времени и места; искусство имеет *свою* естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности» (7, 2, 68). И еще раз: «...искусство есть воспроизведение действительности, а не список с нее... искусство в нескольких минутах сосредоточивает целую жизнь, а

---

[1] В статье «О русской повести...» говорилось о том, что поэзия *воспроизводит* жизнь двумя способами: пересоздает по идеалу или воспроизводит во всей наготе и истине.

жизнь может показаться ужасною только в отрывках, в которых не видно ни конца, ни начала, ни цели, ни значения, а в целом она прекрасна и велика... Искусство освобождает нас от конечной субъективности и нашу собственную жизнь, от которой мы так часто плачем по своей близорукости и частности, делает объектом нашего знания, а следовательно, и блаженства» (7, 2, 89).

Мысль Белинского еще не очищена от идеи примирения с действительностью,— ее налет здесь есть. Но за ним — древняя и справедливая мысль Аристотеля о катарсисе, которым разрешается восприятие трагедии (и не только трагедии). Главная же идея — о том, что *искусство есть воспроизведение действительности*,— теперь станет ведущей теоретической идеей критики Белинского, хотя ей еще предстоят бои с догмами субъективистской эстетики, прежде чем она прозвучит как победившая идея в последнем обзоре критика.

«БОРОДИНСКИЕ» СТАТЬИ

Две статьи — о «Бородинской годовщине» Жуковского и «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки — представляют собою в истории «примирения» Белинского с действительностью самые восторженные, самые безоглядные и вместе с тем самые насильственные (над собой) выступления. И все-таки их нельзя выкинуть из наследия критика, из его духовного развития, а следовательно, и из истории его проникновения в сущность искусства.

Нечто подобное уже было у Белинского. В письме к Д. П. Иванову от 7 августа 1837 года он рассуждал приблизительно таким же образом, но теперь это достигло наивысшего напряжения и стало публичным фактом. Естественно, что на такое открытое социальное действие Белинский мог решиться только под влиянием социальных же (а не личных) обстоятельств. И такие обстоятельства давно указаны — это тщетные потуги николаевского правительства хоть как-то приступить к освобождению крестьян, угрожающих новой пугачевщиной.

26 декабря 1837 года было учреждено министерство государственных имуществ. Хотя на него возложено было «попечительство» над «свободными сельскими обывателями», то есть над государственными крестьянами, в широких общественных кругах этот шаг связывался с подго-

товкой к ликвидации крепостных отношений. 10 ноября 1839 года был учрежден особый секретный комитет для облегчения положения крепостных крестьян. Между этими двумя датами в ознаменование 25-летней годовщины окончания Отечественной войны 1812 года в августе — сентябре 1839 года состоялись грандиозные торжества на Бородинском поле и в Москве. В это время слухи об освобождении крестьян настолько усилились, что многие московские дворовые бродили под окнами кремлевского дворца, ожидая, что царь или наследник объявят им свободу. Эта наивная вера захватила и импульсивного Белинского.

Трудно, невозможно найти иную логику в «бородинских» статьях критика, особенно в первой. Еще недавно, в неоконченной статье о сочинениях Фонвизина и Загоскина, он писал, что «назначение России — принять в себя элементы не только европейской, но мировой жизни» (72, 95) — «у англичан их промышленность... у немцев науку... у французов моды, формы светской жизни» (7, 2, 96). Правда, об опыте французских революций здесь ни словом не говорится,— они не принесли ожидаемой свободы народу.

Еще недавно, в обзоре русских журналов (мартовский номер «Московского наблюдателя» за 1839 год), Белинский солидаризировался с возражением тезису, из которого разовьется мессианистская идея о России. «Незавидна была бы судьба России быть обновительницею Запада, *который*, сказать мимоходом, *вовсе* не стареет. Мы принимаем Россию за отдельный мир, по величине равный Европе, и видим, напротив того, что Европа обновляет Россию»,— приводит Белинский цитату из «Библиотеки для чтения» и добавляет: «Умно и справедливо!» (7, 2, 412).

Теперь, в статье о «Бородинской годовщине» Жуковского («Отечественные записки», 1839, № 10), Белинский почти переворачивает это соотношение: «Ход нашей истории обратный в отношении к европейской: в Европе точкою отправления жизни всегда была борьба и победа низших ступеней государственной жизни над высшими: феодализм боролся с королевскою властию и, побежденный ею, ограничил ее, явившись аристократиею; среднее сословие боролось с феодализмом и с аристократиею, демократия — с средним сословием; у нас совсем наоборот: у нас правительство всегда шло впереди народа... царская власть всегда была живым источником... В царе наша *свобода*, потому что от него наша новая цивилизация, наше просве-

щение...» (7, 2, 114—115). Петр, приобщив Россию к европейской жизни, не изменил этого ее «субстанциального основания», и впредь надо брать только «общечеловеческое» у западных народов, оставляя им их случайные, крайние национальные формы,— тогда Россия и станет «законной наследницей жизни трех периодов человечества!» (7, 2, 116).

Нельзя просто отмахнуться от этих схем Белинского как крайнего выражения его «примирительных» настроений, от которых он вскоре сам отречется. В них заключена проблема, над разрешением которой будет не один десяток лет биться русская демократическая мысль. Эта проблема — особого пути России к полному освобождению народа минуя буржуазную форму его угнетения и иллюзорные надежды на царскую власть займут здесь свое место, скажем, в расчете Герцена на «самодержавную революцию».

Широко известен рассказ Герцена в «Былом и думах» о его столкновении с Белинским, когда тот ответил ему, что «чудовищное самодержавие» «без всякого сомнения» «разумно и должно существовать» (33, IX, 22). Гораздо менее известна теория Герцена о «самодержавной революции», которая отменила бы сверху господство помещиков и освободила бы крестьянскую общину для ее социалистического развития. Теперь уже Белинский, будь он жив в 1857 году, мог бы предъявить «революционный ультиматум» Герцену и этой его теории; теперь уже Герцену пришлось отрекаться от своих иллюзий: царь доказал, что он — всего лишь «первый помещик», и надежды обойти буржуазную форму угнетения спустились вниз, к самому крестьянину-общиннику и его давлению на правительство снизу...

Кроме этой прямой политической причины выступлений Белинского с «бородинскими» статьями, имеются и теоретические основания. Переход от субъективистского исчезновения действительности в самосознании единичного «я» — к признанию объективного мира и *в этом смысле* к примирению с ним еще ничего не говорил о сложнейшем характере всей социальной объективности. Обычно представление о действительности начиналось у Белинского с беспредельных мировых пространств с их «хором расчисленных светил», спускалось к картинам растительной и животной природы, где тоже легко усматривалась «божественная гармония», а дальше как-то сразу оказывалось посреди треволнений неразумных личностей, которые никак не могут понять, что все их горести и радости вливаются в общую гармонию и поэтому ведут к примирению

с миром и к блаженству. Если душа Гамлета для Белинского в это время — целый богатейший мир, то действительность — это или «божественная гармония» бесчисленных миров, или — когда она ближе к людям — «чудовище с железными когтями», но и там и здесь это какая-то безликая, недифференцированная, нерасчлененная масса, противостоящая одинокому человеку сплошной стеной, как темный лес со своей непонятной и устрашающей симфонией.

Правда, обращение всех надежд к царю, который освободит крестьян, предполагает его отделение от помещиков и чиновников, угнетающих тех же крестьян, предполагает и тот «факт», что в России нет борьбы сословий между собой и народом. То есть самые общие представления о делении общества на классы в Европе и в России у Белинского есть, но борьба классов как основа исторического развития в его глазах скомпрометирована примером Запада. Разочарование в результатах французских революций заставляет его искать выход в другом направлении, и он обращается к патриархально-народному представлению о царе-батюшке, в руках которого находятся и воле которого повинуются все — от первого вельможи до последнего мужика.

Изжить эти иллюзии в теоретическом отношении можно было лишь на пути углубления в структуру общества и его историю, к чему Белинский и обратится вскоре после переезда в Петербург, показавший ему царскую бюрократию в натуре. А этот процесс прямо ведет к изучению связей человеческих характеров с общественными отношениями, социальной обусловленности типов индивидуального поведения, взаимоотношений человека и социальной среды, без чего немыслимы развитые формы реалистического творчества и его теории.

Последнее, что мы должны отметить в связи с «бородинскими» статьями Белинского,— это *несовпадение* «примирительной» концепции царизма, развитой в этих статьях, с концепцией государства у Гегеля. Об этом совершенно необходимо сказать потому, что «примирительный грех» Белинского переадресовывают обычно Гегелю, у которого хватает и своих «грехов». Но последовательное сравнение одного с другим с очевидностью показало бы, что перед нами в определенном смысле *противоположные* представления о государстве.

Гегелевский идеал государства (именно *идеал,* так как и этот весьма скромный проект конституционной монархии Фридрих-Вильгельм III не решился осуществить) — со-

словная представительная власть, при которой монарх подписывает то, что ему дают, и не обязан быть ни слишком умным, ни слишком деятельным. Это — государственная власть свободных частных собственников, утверждающая их права на латифундии и предприятия и защищающая их от «черни» (под этим именем у Гегеля скрывается пролетариат). Короче говоря, идеал Гегеля — буржуазное государство, лишь для упрочения «суверенитета» возглавляемое королем.

Представление Белинского о русском государстве и царе в «примирительное» время совершенно иное. С точки зрения Гегеля, Россия — страна без среднего сословия и, следовательно, без возможности представительного управления, ее царь — это деспот над крепостной массой. «Примиренный» Белинский видит в царе не деспота, а единственную силу прогресса и просвещения, которая заставляет образованные сословия делиться просвещением с народом и способна освободить крестьян от крепостничества и чиновничьего засилья. *Его* царь, выходит, способен стать народным, мужицким царем. Отсюда ужасающие формулировки, достойные Надеждина: «...повиновение царской власти есть... высшая поэзия нашей жизни, наша *народность*... И наше русское народное сознание вполне выражается и вполне исчерпывается словом «царь»...» (7, 2, 115).

Недифференцированность всей русской действительности в представлении Белинского отчасти была оправдана тем патриотическим подъемом и единством всех русских людей — от царя (впрочем, спрятавшегося за Кутузова) до старостихи Василисы, который охватил их в 1812 году. Это было последнее *исторически необходимое* организующее действие самодержавного государства, последнее оправдание его *действительности*, и Белинский в этом смысле и в этих исторических пределах — прав; не случайно он будет еще много раз обращаться к этому рубежу русской истории. Но после 1812 года последовал год Священного союза, душившего Европу, год расправы с декабристами, год подавления восставшей Польши и холерных бунтов, впереди — год кровавой экспедиции в революционную Венгрию, годы Крымской войны... Историческая необходимость и действительность российского самодержавия к 1839 году остались далеко в прошлом. Сова Минервы Белинского, изрядно запоздав, вылетела в глухую полночь николаевской реакции...

ИСКУССТВО, «ПОЛЬЗА» И НРАВСТВЕННОСТЬ

Статья Белинского «Менцель, критик Гёте» обычно воспринимается как наиболее яркое выражение эстетических позиций критика периода «примирения» с действительностью — позиций самоцельного искусства и его независимости от политики, морали и т. д. Это и верно и неверно, потому что дело обстоит гораздо сложнее, чем защита теории «чистого» искусства. Кроме того, Белинский здесь не просто перелагает якобы гегелевские понятия обо всем этом, а развивает свои же давно им высказанные убеждения. Его взгляды на искусство именно развиваются, и развиваются органично, преодолевая встречающиеся на пути противоречия, и потому никак нельзя за суть дела выдавать издержки этого развития. Попробуем разобраться в этом непростом сплетении противоречивых мыслей критика,— противоречие в конце концов ведет вперед, если не застывает, а у Белинского оно всегда живет и тревожит его мысль.

Первое, исходное противоречие статьи против Менцеля — это знакомое нам противоречие между принятием действительности, как она есть, и признанием всеобщего закона движения этой же действительности, смены ее форм. Первый тезис выражен в статье жесткими, непреложными формулировками: «что есть, то... разумно, необходимо и действительно, а что разумно, необходимо и действительно, то только и есть» (7, 2, 165); «Все, что есть, то необходимо, разумно и действительно» (7, 2, 175). Несколько позже, в статье о «Горе от ума», Белинский разделит действительность на *разумную* и *призрачную* и отойдет от жестких формулировок, но не в них корень его ошибки, хотя такое деление отчасти и поправляет положение, служит предвестником отхода от «примирения». Корень ошибки в том, что Белинский, признавая и другую сторону — движение, развитие, смену форм действительности, не видит того, как закон движения пронизывает *сущую* действительность, обрекая существующее на замену новым, идущим ему на смену, как бывшее необходимым становится случайным и уходит в прошлое, как происходит борьба нового со старым. Поэтому он обращается вместо закона внутреннего развития общества — к богу: «воля великих людей всегда совпадает с волею божиею» (7, 2, 156), эту волю выполнял и выполнил Петр, этой волей был вознесен и от нее же пал Наполеон, свершив свою миссию, в силу той же воли одни периоды истории сменяются дру-

гими. Белинский все свое внимание отдает не *законам развития,* скрытым за фразой о «божественной воле», а *вечной жизни* культуры каждого периода для последующих поколений: «Пережитые человечеством моменты не исчезают в вечности... но навсегда делаются его законным владением в сознании, которое одно действительно, одно есть истинная жизнь духа, а не призрак» (7, 2, 158). И Белинский выдвигает идею, тоже в основе своей противоречивую:

«Просвещение бессмертно, ибо оно не имеет вне себя никакой цели, обыкновенно называемой «пользою», но есть само себе цель и в самом себе заключает свою причину, как внутренняя жизнь сознающего себя духа. Удовлетворение духа, стремящегося к сознанию, есть внутренняя причина и цель просвещения; а его внешняя польза для человечества есть уже его необходимый результат» (7, 2, 158).

Это — давний философский спор между истиной и пользой. Человек отличается от животного и тем, что он отделяет истину от пользы, а это стало возможно только тогда, когда он начал производить и, в частности, производить орудия труда, непосредственно не связанные с потребностями его организма. С этих пор основой развития человека сделалось производство, потребовавшее истинного познания, истинной теории. Истина, теория, просвещение завоевали, опираясь на общественную практику, независимость от непосредственных потребностей, относительную независимость от сложных социальных потребностей, определяющихся *выгодой* тех или иных классов. Познающий человеческий разум устремился во все области природы, общественной жизни и самого человеческого духа, его *действительная* независимость от прямых, непосредственных потребностей человека смешалась с *иллюзией* независимости от материальной основы общественного развития, от производства, от социальной практики, как вообще в сознании людей *производство* смешивалось с *потреблением,* которое представлялось конечной причиной общественного развития и самого существования общества. Отсюда — сплав правды и иллюзии в утверждениях независимости *истины* от *пользы:* сама по себе эта независимость действительна, и верно, что хотя из истины можно извлечь пользу, истина сама по себе не есть польза, но отсюда не следует, что она «не имеет вне себя *никакой* цели»: именно в качестве истины она вполне осуществляется только в практике людей, непосредственно ставящих перед собой цели производства и производственных отно-

шений, а не потребления. Истина становится *полезной*, то есть доходит до индивидуального и социального потребления, только через эти посредствующие звенья общественной деятельности людей. Законом здесь будет такое соотношение, что чем истина глубже и чем она точнее утверждается практикой, тем вернее человек может достичь своей сознательно поставленной цели и тем полнее он удовлетворит свою потребность, то есть тем больше «пользы» принесет данная истина.

Вот почему нельзя отмахиваться от формул «чистой» науки, «чистого» образования и просвещения, над которыми Белинский в период «примирения» особенно упорно размышлял: в них есть такое «рациональное зерно», с которым он не расстался до конца жизни и против которого возражать — значить становиться на позиции отождествления истины с пользой. Тем более это верно для извращенных капиталистических отношений, когда под «пользой» скрываются не реальные потребности людей, а *выгода* капиталистов. Об этом писали К. Маркс и Ф. Энгельс следующее:

«Представляющееся совершенно нелепым сведение всех многообразных человеческих взаимоотношений к *единственному* отношению полезности... проистекает из того, что в современном буржуазном обществе все отношения практически подчинены только одному абстрактному денежно-торгашескому отношению... У Гольбаха... действительные отношения, из которых он исходит,— это речь, любовь, определенные действенные проявления определенных свойств индивидов... не обладают здесь свойственным им *специфическим* (eigentümliche) значением, а служат выражением и проявлением некоего третьего, подставленного вместо них, отношения, именно *отношения полезности или использования*... В данном случае отношение полезности имеет вполне определенный смысл, именно тот, что я извлекаю пользу для себя, причиняя ущерб другому... в этом случае польза, извлекаемая мной из какого-нибудь отношения, чужда вообще данному отношению» (1, 3, 409—410; 4, 387—388).

Своекорыстный интерес эксплуататорских классов всегда стремился если не выдать свою пользу за истину, то подчинить истину себе; этому служат не только теории прагматизма, но и вульгарный социологизм, сводящий истину к классовому интересу.

Приблизительно так же обстоит дело и с «самоцельностью» искусства в антагонистическом обществе. Речь здесь

идет уже не о той полезности «печного горшка», когда в нем варят пищу, а о той полезности Аполлона Бельведерского, когда за него можно выручить изрядную сумму денег. Если в первом случае потребителю нет дела до красоты печного горшка, лишь бы пища в нем варилась, то владельцу Аполлона нет дела до красоты человеческой этого художественного произведения, лишь бы сумма его устраивала. Искусство, осуществляя *свое особенное* практическое назначение, вступает в сложные отношения притяжения и отталкивания с потребностями и интересами разных классов, и решить дело можно не обычным огульным отрицанием «чистого искусства», а уяснением этого свойственного искусству *специфического, своеобразного значения.*

Вопрос об искусстве и общественных интересах — центральный в статье Белинского о Менцеле. «Основная идея критики Менцеля есть та, что искусство должно служить обществу,— пишет он.— Если хотите, оно и служит обществу, выражая его же собственное сознание и питая дух составляющих его индивидуумов возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного; но оно служит обществу не как что-нибудь для него существующее, а как нечто существующее по себе и для себя, в самом себе имеющее свою цель и свою причину. Когда же мы будем требовать от искусства споспешествования общественным целям, а на поэта смотреть, как на подрядчика, которому можно заказывать в одно время — воспевать святость брака, в другое — счастие жертвовать своею жизнию за отечество, в третье — обязанность честно платить долги, то вместо изящных созданий наводним литературу рифмованными диссертациями об отвлеченных и рассудочных предметах, сухими аллегориями, под которыми будет скрываться не живая истина, а мертвое резонерство; или, наконец, угарными исчадиями мелких страстей и беснования партий» (7, 2, 160—161).

Это — третье противоречие мысли Белинского, если первым считать противоречивое представление о действительности, вторым — о «чистой» науке, «чистом» просвещении.

Белинский остро чувствует претензии различных кругов общества к литературе и искусству, их стремление подчинить искусство своим интересам,— недаром он воевал против «паркетной», светской поэзии, против «торговой» литературы, выступал против рептильной журналистики, клеймил изменивших искусству Полевого, Надеж-

дина... Именно в этом смысл его выступления против «беснования партий» — партий, далеких от народа и его подлинных интересов. Писатель, поэт — не подрядчик, выполняющий заказы этих партий, его поэзия — вне их интересов, искусство «в себе и для себя» имеет «свою цель и свою причину», оно *самоцельно.* В то же время — оно *служит обществу,*— вот противоречие Белинского. Как его понять?

Мысль Белинского неясна ему самому, но направление ее обозначено: во-первых, искусство служит обществу, «выражая его же собственное сознание»; во-вторых — «питая дух составляющих его индивидуумов возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного». Речь идет не о тех «партиях» и их идеях, с которыми сам Белинский боролся, а о *возвышенном* и *благородном* сознании *благого* и *истинного,* к тому же обращенного к *индивидуумам,* к отдельным людям как личностям и характерам, заинтересованным в сознании блага и истины. Более ясных, точных, конкретных понятий Белинский не находит, но ищет он в той стороне, где формируются интересы самоосуществления человека и человечества, высокие гуманистические устремления, противостоящие корыстным интересам господствующих и претендующих на господство классов и партий. Вот почему Белинский не расставался и до конца не расстался с представлениями об искусстве *как* искусстве, об искусстве как таковом, даже когда он решительно отверг «чистое» искусство, условно оставив его за античной Грецией.

Г. В. Плеханов в статье «Литературные взгляды В. Г. Белинского» выразил такую мысль, что теория «чистого искусства» в одних условиях служила «стремлению лучших умов уйти от тяжелой действительности в единственную доступную им тогда сферу высших интересов», а в других была *«орудием борьбы против освободительных стремлений»* (77, V, 223—224). Вопрос о том, есть ли в этой теории самой по себе какое-либо рациональное зерно, какая-либо частица истины,— не ставится в статье; теория эта здесь — лишь идеологическая *форма* совершенно разного социального содержания, за «социальным эквивалентом» этой формы никакой *объективной* истины нет. Но Белинский эту истину чувствовал совершенно отчетливо, не умея ее объяснить.

Во «Введении» мы говорили, откуда происходит относительная самостоятельность искусства как формы общественного сознания, отражающей общественную структуру

со стороны человека, его индивидуальных требований к обществу, со стороны его самоосуществления в нем, а в конечном счете — самоосуществления и всего человечества Белинскому такой анализ общественной структуры не был доступен. Но, выдвинув предметом искусства — человека, особенной идеей искусства — идею гуманности, Белинский практически, как критик, чуткий к живой ткани искусства, подошел к ощущению этой особой *социальной* природы искусства и потому отстаивал эту *особую природу* в категорической форме его самоцельности и т. п.

Белинский, мы видели, рассматривал искусство как выражение сознания того же общества, но только не мог точно указать конкретный социальный характер этого сознания и его истоки в освободительном движении общественных сил; впоследствии он к этой связи искусства с передовым общественным сознанием придет, обнаружив и там свои сложности. С другой стороны, Белинский отметил, что искусство обращается к людям как самоценным личностям, «питает их дух» «возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного», то есть он не сомневался, что искусство не только изображает человека как свой предмет, но и обращается к человеку как индивидуальности, воспитывает в нем богатство духовного самоосуществления, а не диктует ему какую-либо социальную директиву. «Искусство не должно служить обществу иначе, как служа самому себе» (7, 2, 167). И здесь возникает вопрос о соотношении искусства и нравственности. Ответ Белинского на этот вопрос тоже противоречив.

Верный своей давней идее о том, что к настоящему поэту идеи, народность и нравственность приходят сами собой (см.: 7, 1, 287), Белинский пишет здесь: «...что художественно, то уже и нравственно; что нехудожественно, то может быть и не безнравственно, но не может быть нравственно... всякое истинно или действительно художественное произведение не может не быть положительно нравственным» (7, 2, 169).

Но что подразумевал Белинский под нравственностью? — Он отличал от нравственности моральность и противопоставлял их друг другу. «Нравственность относится к моральности как разумный опыт жизни к житейской опытности, как высокое к обыкновенному, трагическое к повседневному, как разум к рассудку, мудрость к хитрости, искусство к ремеслу» (7, 2, 169). Другими словами, нравственность — нечто высокое и благородное, мораль — нечто низкое и обыденное. А если конкретнее?

«Воля человека свободна: он *вправе* выбрать тот или другой путь, но он *должен* выбрать тот, на который указывает ему разум. Если он послушается голоса своей личности, требующей всего *себе,* и останется спокоен в духе своем — он будет прав в отношении к самому себе, хотя и виноват в отношении к разуму, которого законов он не в состоянии постигать: тогда не будет осуществления *нравственного* закона, за нарушение которого кара *внутри* человека, но тогда, может быть, осуществится только *моральный* закон, за нарушение которого наказание *вне* человека, как возмездие гражданского закона или как личное мщение со стороны оскорбленного» (7, 2, 170). Белинский поясняет эту разницу примером с юношей, разлюбившим девушку, которая продолжает его любить, и с разными вариантами исхода из этой ситуации, когда этот юноша чувствует *нравственную* ответственность за судьбу любящего его человека. Из дальнейших пояснений следует, что «нравственность есть понятие общемировое, непреходящее, безусловное (абсолютное), а моральность часто бывает понятием условным, изменяющимся» (7, 2, 172),— внутренним *человеческим* законам нравственности противостоят общественные требования морали, доводящие человека до измены самому себе и гибели, как это следует из приведенного тут же сюжета «Ламмермурской невесты» Вальтера Скотта. В результате сделки вместо брака по любви — гибнет героиня, а бездушная леди, устроившая эту сделку и погубившая всю семью, остается в страшном одиночестве. Таким образом, нравственность — это вечный закон достоинства человека, тогда как мораль — преходящие законы эгоистического общества.

Нельзя не заметить, что Белинский трактует противоположность нравственности и морали не совсем так, как Гегель. Человечество, по Гегелю, начинает с дикости, своеволия и произвола; дальнейшее его развитие есть, по выражению В. И. Ленина, «ступеньки выделения» из природы. К таким ступенькам Гегель относит и мораль и нравственность, включая их в следующий ряд: право (собственность — договор — неправда) — мораль (умысел — намерение и благо — добро и зло) — нравственность (семья — гражданское общество — государство). Чем выше поднимается человек по этим ступенькам, тем дальше он уходит от своей дикой природы и тем более цивилизованным становится; на стадии морали он учится разбираться в добрых и злых (по отношению к себе) поступках; на

стадии нравственности общественные требования к нему становятся его внутренней природой, «нравственным образом мысли», его *добродетелями* (которые доводят личность порой до пресной идеальности); диктует ему эти добродетели — народ (его *нравы*), предъявляет к нему свои требования семья, гражданское общество и, наконец, государство. Так Гегель доводит человека до послушного подданного прусского короля. Конечно, содержание «Философии права» далеко не сводится к этой схеме, но это не меняет сути понимания нравственности, высшей ступенью которой объявляются нормы поведения гражданина буржуазного, эксплуататорского государства.

Представление Белинского идет от просветительского, противопоставляющего истинную природу человека и ее «вечную» нравственность требованиям лицемерной морали классового общества. В этом Белинский отстает от более диалектичных и историчных представлений Гегеля, но этим же и опережает его мысль, упирающуюся в буржуазное государство. Критерием поведения личности Белинский, по сути дела, выдвигает осуществление ею своего человеческого достоинства, духовной красоты, *меры человеческого*. Законы нравственности для него потому и вечны, непреходящи, что они выработаны историей человечества и пребудут до его конца, хотя теперь они еще не господствуют: их торжество — в будущем, а в современном обществе они побеждают ценой гибели не изменившего им человека. Такие представления Белинского о нравственности не могли не толкать его мысль к будущему, свободному от антагонизмов между нравственностью и моралью (в его понимании), и он очень скоро заинтересуется учениями социалистов-утопистов, давших свое решение и этой коллизии классового общества.

Теперь для нас должен быть понятен смысл той формулы Белинского, что «всякое истинно или действительно художественное произведение не может не быть положительно нравственным»: художественность, как мы знаем, у Белинского включает в себя гуманность, истинную человечность, а «нравственность принадлежит к сфере человеческих действий и в отношении к воле человека есть то же самое, что истина в мышлении, что красота в искусстве» (7, 2, 168). Человек должен быть человечен в своей воле, в своей мысли, в своем творчестве,— так можно включить вместе с Белинским нравственность в его идеал человечности. И, если перевернуть эту формулу: искусство, служа человеку, не может не быть истинным (правдивым), нрав-

ственным и прекрасным, одним словом — художественным.

Мы уже заметили, что Белинский, возражая Менцелю и защищая Гегеля, не столько исходит из положений философа, сколько развивает свои собственные положения, выработанные им путем критики немецких эстетических концепций в «телескопский» период. Приведем два таких положения сверх приведенного о нравственности.

«...Поэт, как орган общего и мирового, как непосредственное проявление духа, не может ошибаться и говорить ложь... и он может впадать в заблуждения, но это тогда, когда он изменяет своей творческой натуре, становится неверным самому себе и перестает быть поэтом, допуская своей личности вмешиваться в свободный процесс творчества и впадая в резонерство, символизм и аллегорию» (2, 160). «Вдохновение художника так свободно, что сам он не может повелевать им, но повинуется ему, ибо оно в нем, но не у него. Он не может выбирать тем для своих созданий, ибо без его ведома возникают в душе его таинственные явления, которые показывает он потом на диво миру. Он творит не когда хочет, но когда может» (7, 2, 162). К этим почти буквальным повторениям мыслей «телескопских» статей присоединяется то новое обобщение сущности искусства, которое впервые Белинским выражено в статье о Фонвизине и Загоскине:

«Искусство есть воспроизведение действительности; следовательно, его задача не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее так, как она есть в самом деле...» (7, 2, 177). Не подтверждать своих личных убеждений произведениями, не смаковать безобразий жизни, не морализировать по их поводу, а раскрывать глубочайшие противоречия действительности, изображая ее, как она есть, освещая гуманистическим идеалом, выявляя ее нравственное содержание. Все эти стороны и процессы текут многоструйными потоками к художнику из самой жизни,— вот исходное представление Белинского. Не отстранение искусства от цели, а обретение им своей подлинной — человечной, гуманистичной — цели; не отстранение искусства от нравственности, а опора его на нравственность человечную, гуманистичную, противостоящую интересам и морали общества, основанного на угнетении народа,— вот тот путь, на который вступает мысль Белинского.

Конечно, «примирение» наложило отпечаток на все эти размышления Белинского, но они — совсем не только и не

столько «примирение». «Истинно художественное произведение,— пишет он,— возвышает и расширяет дух человека до созерцания бесконечного, примиряет его с действительностью, а не восстановляет против нее,— и укрепляет его на великодушную борьбу с невзгодами и бурями жизни» (7, 2, 178—179). Свое «примирение» Белинский понимал (как мы видели из писем к Бакунину) и теперь понимает не квиетически, а как признание действительности ради решительного вмешательства в самую гущу жизни. Мы знаем, как тяжело прокладывал он свой путь деятельности, но он его нашел и начал выбираться из плена «чудовища с железными когтями», начал разбираться и рассчитываться со своими политическими и теоретическими иллюзиями.

«ПОЭТИКА» МОСКОВСКОГО ПЕРИОДА

Статью Белинского о «Горе от ума» можно считать итоговой для московского периода,— в ней соединились результаты его многолетних раздумий об искусстве, результаты его споров и с Надеждиным, а через него с Кантом и Шеллингом, и с Бакуниным, а через него с Фихте и Гегелем, и, что особенно следует отметить, результат столкновения его собственного, вызревшего в 1837 году, представления об искусстве — с эстетической системой Гегеля, с которой *в общих чертах* его познакомил сначала Катков, а потом Рётшер и, возможно, другие источники.

Мы не раз говорили о характере встреч Белинского с крупными мыслителями: он не был их послушным учеником, а, схватив логику их мысли, осваивал то из нее, что служило органическому развитию и обогащению его собственных представлений и обобщений. Под философскими и эстетическими формами переработки мыслительного материала в глубине развивалось гуманистическое просветительство демократа. Условия самодержавно-крепостнического строя облекали народную революционность в исторически закономерный пафос и иллюзии просветительства, тогда как условия наступившего в Европе господства буржуазии предостерегали от этого господства, и потому Белинский стал русским просветителем XIX века, воспринявшим идею социализма и ищущим обходный (или более прямой) путь русского народа к полному освобождению. С точки зрения *этой* перспективы развития Белинского, в его построениях, которые выразились в статье о «Горе от

ума», есть своя прочная внутренняя логика, скрепляющая сплав мыслей, идущих из разных, подчас противоречащих друг другу источников. Если бы Белинский не создал такого сплава, а очень точно воспроизводил бы схемы Канта, Шеллинга, Гегеля и др., то перед нами не было бы самостоятельного искания истины. Нет ничего проще, как «поймать» Белинского на отклонениях от Гегеля и других, но это как раз и значит пройти мимо него самого. Поэтому если мы и будем проводить параллели с «Эстетикой» Гегеля, то именно для того, чтобы оттенить связь мыслей самого Белинского.

Почти половину статьи о «Горе от ума» занимает собственно теория искусства, и даже разбор «Ревизора» и комедии Грибоедова ведется под углом зрения теории,— автор сам оговорился, что не считает его собственно *критическим* разбором. В статье Белинский высказался по всем существеннейшим вопросам теории искусства и поэзии: о сущности искусства (и поэзии), о родах поэзии, о ее предмете, об идеализации как способе изображения, об изображении разумной и призрачной действительности, о трагедии, комедии и драме, о замкнутости художественного произведения, о сатире. Перед нами своего рода «Поэтика», чем-то напоминающая аристотелевскую.

Чтобы по возможности более явственно обнаружить развитие логической мысли Белинского в этой «поэтике», последуем и мы за этим изложением, разрешая себе лишь немногие отступления.

ПРОБЛЕМА «НОВЕЙШЕГО ИСКУССТВА»

Всемирную историю поэзии Белинский делит на три периода: классический, романтический и новейший, начинающийся с Шекспира и Сервантеса. Этим делением Белинский сразу же отталкивается и от старой схемы Надеждина, и от новой для него схемы Гегеля, хотя в определенных отношениях использует и ту и другую.

В схеме Надеждина, как мы помним, классическое и романтическое искусства должны слиться в нечто третье, освобожденное от крайностей того и другого и примиренное с действительностью. Собственно «примирительные» мотивы в схеме Белинского приближают ее к схеме надеждинской (не к чести их обеих), но между ними есть существенное различие.

Если для Надеждина новая, «слившаяся» поэзия вся

в будущем, так что, например, Шекспир и Пушкин находятся еще в пределах романтизма, то есть если Надеждин *просмотрел* наступление большого реализма (вместо того, чтобы его открыть, как это ему иной раз приписывают), то Белинский именно и только для *реальной* и *новейшей* поэзии и выстраивал свою схему. При этом если раньше он сохранял для современности сознательно отталкивающуюся от действительности идеальную поэзию (пример — Шиллер), то теперь он ее пропускает, выдвигая другой принцип — изображения разумной действительности и действительности призрачной, а того же Шиллера причисляет к рецидивам романтизма.

Сама идея «слияния» тезиса и антитезиса в синтез у Белинского принципиально иная, идущая не от Шеллинга, а от Гегеля. Триады Шеллинга основаны были на количественных различиях между их ступенями, они имели между собой «лишь различие *величины*, а между тем различие следует скорее понимать как качественное и показать его как *снимающее себя*» (29, XI, 500),— писал об этом Гегель. Так это было и у Надеждина: сущностью каждой эпохи искусства был *дух* эпохи, внутри себя изменяющий лишь свое направление: в античные времена он шел к объективности, в средние века — возвращается в субъективность, а теперь должно установиться некое равновесие, примирение без крайностей и излишеств, неуместных в «цивилизованном» обществе.

Внешне Белинский как будто повторяет Надеждина: «В чем его характер? — ставит он вопрос о *новейшем* искусстве и отвечает: — В примирении классического и романтического, в тождестве, а следовательно, и в различии того и другого, как двух крайностей. Происходя исторически, непосредственно от второго, наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы» (7, 2, 190).

Во-первых, тождество для Белинского означает не «слияние» в нечто серое среднее, без углов и противоречий, а шаг вперед — отличие от прежних этапов. От второго этапа новейшее искусство наследует «глубину и обширность бесконечного содержания», а оно состоит в выдвижении личности человека именно как человека (здесь «личность человека благородна и священна потому уже, что он человек» — 7, 2, 190), в «любви и уважении к человеческой

личности», в «идеальном обожании женщины», в «тревожном стремлении в сумрачную даль бесконечного» (7, 2, 188). Новейшее искусство не только сохраняет это наследие,— оно дополняет его «дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания», то есть новая жизнь и новое знание обогащают содержание человека, образуют его новое духовное богатство.

Во-вторых, новейшее искусство — это «слияние» и «примирение»,— но чего с чем? Нового обогащенного содержания с «пластицизмом классической формы». Другими словами, новое, богатое содержанием искусство должно найти свои соответствующие ему пластические формы, а не отдаваться некоей разорванности содержания и формы, которой, правда, избегало романтическое искусство, но избегало с трудом, не всегда побеждая «общую страсть времени к аллегориям и символам» (7, 2, 189). Речь здесь, таким образом, идет о полнокровном, цветущем искусстве, а не о том осторожно со всех сторон обрезанном и благопристойном, бытовом и развлекательном, которое грезилось Надеждину.

С другой стороны, схема Белинского не вполне совпадает и с гегелевской. Прежде всего, критик совсем опускает первоначальную стадию искусства, которая у Надеждина названа «первобытной», а у Гегеля разработана в подробно освещенной стадии *символического* искусства. Белинскому, считавшему символ, аллегорию и подобные формы антихудожественными, эта стадия совсем не интересна, хотя для Гегеля она принципиальна: в ней «идея еще *ищет* своего подлинно художественного выражения», «ищет то совершенное единство внутреннего смысла и внешнего облика, который классическое искусство *находит* в воплощении субстанциальной индивидуальности для чувственного созерцания и за пределы которого *выходит* романтическое искусство в избытке своей духовности» (30, 2, 8, 10). От этой триады Гегеля, в сущности, Белинский оставляет полностью лишь классическую форму в ее древнегреческом выражении, а романтическое искусство ограничивает средними веками, чтобы ввести отсутствующую у Гегеля стадию *новейшего* искусства.

Триада Белинского напоминает другую схему, известную и до Гегеля,— схему развития человечества от детства (с его гармонией) к юности (с ее устремлением ввысь) и к возмужалости, призванной действовать в реальной жизни. Эта схема только внешне совпадает с той, какая пропагандировалась под видом гегелевской «примирив-

шимся» Бакуниным: она наполняется активным, действенным содержанием, двигающим вперед и искусство. Поэтому Белинский проходит мимо завершения концепции Гегеля, по которому искусство должно уступить место открытому саморазвитию духа в философии, и того обстоятельства, что все же Гегель не исключает дальнейшего развития *современного* искусства и его гуманного, человечного содержания. Широко известную идею о неблагоприятности нового времени искусству Белинский отвергает, возражая Полевому; тем самым выясняется его принципиальная позиция в этом важнейшем вопросе, без ответа на который нельзя наметить перспективы художественного развития.

В маленькой рецензии на «Повесть о приключении английского милорда Георга» («Отечественные записки», 1839, № 5) Белинский мимоходом задел вопрос о судьбе искусства «в наш ветреный и, как уверяет какой-то журналист, в наш *положительный, индюстриальный,* антипоэтический век» (7, 2, 449). В статье о «Горе от ума» он уже обрушился на эту идею со всей своей энергией. «И что за жалкая, что за устарелая мысль о *положительности* и *индюстриальности* нашего века, будто бы враждебного искусству? Разве не в нашем веке явились Байрон, Вальтер Скотт, Купер, Томас Мур, Уордсворт, Пушкин, Гоголь, Мицкевич, Гейне, Беранже, Эленшлегер, Тегнер и другие? Разве не в нашем веке действовали Шиллер и Гёте? Разве не наш век оценил и понял создания классического искусства и Шекспира? Неужели это еще не факты? Индюстриальность есть только одна сторона многостороннего XIX века, и она не помешала ни дойти поэзии до своего высочайшего развития в лице поименованных нами поэтов, ни музыке в лице ее Шекспира — Бетховена, ни философии в лице Фихте, Шеллинга и Гегеля. Правда, наш век — враг мечты и мечтательности, но потому-то он и великий век! Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как и сентиментальность» (7, 2, 193). И далее следует тирада, которая часто и восторженно цитируется:

«*Действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни. Могучий, мужественный век, он не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывающегося, но любит одно мощное, крепкое, существенное. Он смело и бестрепетно выслушал безотрадные песни Байрона и, вместе с их мрачным певцом, лучше решился отречься от всякой радости и всякой надежды, нежели

удовольствоваться нищенскими радостями и надеждами прошлого века. Он выдержал рассудочный критицизм Канта, рассудочное положение Фихте; он перестрадал с Шиллером все болезни внутреннего, субъективного духа, порывающегося к действительности путем отрицания. И зато в Шеллинге он увидел зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осияла мир роскошным и великолепным днем и которая, еще прежде обоих великих мыслителей, непонятая, явилась непосредственно в созданиях Гёте...» (7, 2, 193—194).

Мы нарочно выписали все это место, чтобы показать, как во имя Гегеля боролся Белинский с мыслью и Гегеля о том, что именно трезвость и прозаичность XIX века враждебны развитию искусства. «...Наше время,— сказано в «Лекциях по эстетике»,— по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства... вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлектирующего мира и его отношений, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него усилием воли и принятием решения, ни достигнуть искусственного уединения...» (30, 1, 17). Перед взором немецкого философа тоже вырисовывалось «чудовище с железными когтями», от которого человеку некуда деваться. Об этом он прямо говорит, когда характеризует «прозу мира» (см.: 30, 1, 157—158).

Если внимательно вчитаться в приведенные тирады Белинского, то из них никак нельзя заключить того, чтобы критик *обходил* проблему враждебности искусству новой, прозаической и суровой действительности. Его логика иная: значит, есть в этом *многостороннем* веке такие стороны, которые породили ряд блестящих, великих имен, двинули вперед поэзию, музыку, философию! Уже тем велик он, этот век, что заставил расстаться с мечтательностью и сентиментальностью, обратиться к самой действительности. Пусть это будут безотрадные песни, но они возбуждают бескомпромиссное требование к той же действительности. Пусть это будут порывы к реальности «путем отрицания», но это залог того, что появятся порывы «путем утверждения» — утверждения *другой* действительности в самой же действительности. И еще один важный для Белинского пункт: сама по себе «индюстриальность», то есть рост технического вооружения человечества в освоении природы, «не помешала» «дойти поэзии до своего высочайшего развития». В век наступившего мужества человечества должны возникнуть — и они возникают —

мужественная поэзия, мужественное искусство, достойное возмужавшего человека.

Как же это происходит и какими законами объясняется? — Это — вторая глубочайшая проблема статьи Белинского о «Горе от ума».

АБСТРАКТНЫЕ ФОРМУЛЫ И ЖИВАЯ СУЩНОСТЬ

Если собрать все формулировки, какими Белинский определял искусство, то они окажутся очень разными, друг с другом логически не связанными и взятыми из разных источников. Но всегда можно проследить, как мысль Белинского движется от очередной формулировки к правдивому изображению человеческих характеров в обстоятельствах их жизни. Статья о «Горе от ума» особенно в этом смысле показательна: в ней сошлись все формулы такого рода и все они повернулись в сторону упомянутой проблемы возникновения и характера *новейшего* искусства.

«Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания — воплотившиеся идеи, видимые, *созерцаемые* идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не *доказывает* истины, а *показывает* ее. Но поэзия не имеет цели вне себя — она сама себе цель; следовательно, поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта или второстепенное, не есть средство, но есть цель: в противном случае он не был бы образом, а был бы символом. Поэту представляются образы, а не идея, которой он из-за образов не видит и которая, когда сочинение готово, доступнее мыслителю, нежели самому творцу. Посему поэт никогда не предполагает себе развить ту или другую идею, никогда не задает себе задачи: без ведома и без воли его возникают в фантазии его образы, и, очарованный их прелестию, он стремится из области идеалов и возможности перенести их в действительность, то есть видимое одному ему сделать видимым для всех... Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть...» (7, 2, 192—193).

Отнимите от этого потока формулировок последнюю фразу об изображении *людей* такими, «каковы они суть», — и перед вами рассыплются все эти формулировки на

отдельные признаки искусства, в целом его не схватывающие.

Гегелевская формула «искусство есть истина в форме созерцания» (у самого Гегеля: «Форма *чувственного созерцания* свойственна *искусству*. Именно искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа» — 30, 1, 109), изъятая из развития его мысли до конкретного идеала *человека,* говорит только о том, что искусство принадлежит к широкой области *познания.* Что же касается формулы «явления идеи в образе», то это положение, опять-таки вырванное из гегелевской эстетической системы, свидетельствует уже о том, что искусство принадлежит к широкой области *творчества:* создание *всякого* продукта труда предполагает предварительное «явление» его идеи в его образе. То и другое верно схватывает свойства искусства, *общие* со всяким познанием и творчеством, свидетельствует о двойственной природе его: оно есть и познание и творчество. Но эти общие свойства не надеваются на искусство сверху, как надевают платье,— они должны конкретизироваться, специфицироваться (гегелевский термин, употребляемый и Марксом) в соединении с особенным предметом искусства, каким является человек, и с особенным социальным содержанием, каким является гуманистическое содержание; только тогда может быть сформировано научное понятие искусства. Гегель шел путем конкретизации идеи в идеал, идеала — в человеческую индивидуальность как характер, то есть окольным идеалистическим путем доходил до сложной специфичности искусства. Но это была только догадка, а не научное понятие.

Когда же из всего пути гегелевской мысли к конкретному представлению берут только начальные формулировки, то тем самым конкретная сущность искусства ускользает и оно рассматривается как примитивная иллюстрация философской или какой-либо социальной идеи. Чтобы таким путем образ не превратился в простое *средство* для пояснения идеи, против иллюстраторского принципа обычно выставляется заслоном идея *самоцельности* искусства в том ее смысле, что *целью* искусства является *сам образ,* как это и находим в приведенной цитате из Белинского. Гегель тоже писал о самоцельности искусства, о том, что «другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому и не определяют его понятия» (30, 1, 61). Но Гегель искал и находил особенную цель искусства в его

содержании, в конкретности его идеала, то есть опять-таки в человеке. И если Гегель приходит к этой конкретности окольным философским путем, то Белинский, повторяя общие, абстрактные формулы, *практически,* как критик, вкладывает в них *исключительно человеческое содержание;* они у него, таким образом, работают на его конкретное гуманистическое *представление* о сути искусства, хотя сами по себе бессильны научно определить эту сущность.

Вспомним, что еще в статье о повестях Гоголя овладел Белинский гуманистическим представлением об искусстве, уже тогда это представление наполнило абстрактные философские формулы. Сейчас «руководства» вроде рётшеровского тянут его обратно к абстрактным схемам, но Белинский теперь уже эти схемы воспринимает как условные обозначения найденного им содержания, и было бы грубейшей ошибкой, страшно обедняющей мысль Белинского, считать приведенные абстрактные формулировки общих с познанием и творчеством сторон искусства за сущность его теоретических о нем *представлений.*

Через две страницы находим в статье совершенно другое определение поэзии, нам уже знакомое по статье о «Гамлете». «Предмет поэзии есть *действительность,* или *истина в явлении.* Те, которые думают, что ее предмет — мечты и вымыслы никогда и нигде небывалого, кроме воображения поэта, сбиваются словами «идеал» и «идеализирование действительности». Конечно, создания поэта не суть списки или копии с действительности, но они сами есть действительность, как *возможность,* получившая свое *осуществление,* и получившая это осуществление по непреложным законам самой строгой необходимости» (7, 2, 196).

Можно отметить, что Белинский здесь, следуя традиции Аристотеля, отмечает законы возможности (у Аристотеля — вероятности) и необходимости. Но, главное, перед нами тоже абстракция, хотя и с другой стороны, со стороны не *идеи,* а *действительности.* Между ними — принципиальная разница. Для объективного идеалиста, каким был и Белинский в это время, всемирная идея воплощается в разуме художника и в степени разумности его предмета, так что художник в своем произведении выявляет степень разумности предмета, откуда и появляется его идея. Это уже некоторый шаг вперед от иллюстраторского принципа воплощения идеи художника. Но пока перед нами предмет *вообще, всякий* предмет, действительность без дальнейших определений, а не в *высшем* проявлении разумности, задача обнаружения ничем свободно не проявляющей себя

разумности мертвой и живой природы — явно ниже возможностей искусства и просто бессмысленна. Здесь предметом может быть только человек; к этому заключению и пришел в свое время Гегель, как мы говорили. «Идеал,— говорит он,— представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*» (30, 1, 165).

Белинский тоже очень скоро спускается от абстракции действительности к человеку. Он в этом духе и растолковывает свое понятие идеала: «Идеал не есть собрание рассеянных по природе черт одной идеи и сосредоточенных на одном лице... Еще менее идеал может быть воображением того, чего нет и быть не может, то есть мечтою, или украшенною природою и усовершенствованными людьми — людьми, не как они суть, а какими будто бы они должны быть. *Идеал* есть общая (абсолютная) идея, отрицающая свою общность, чтобы стать частным явлением, а ставши им, снова возвратиться к своей общности» (7, 2, 196).— Стало быть, рассуждение Белинского дошло до настоящего предмета искусства — человека. Как же конкретно, в лицах, представляет себе Белинский этот идеал и вытекающую из него идею?

Берет Белинский все того же «Отелло». «Объясним это примером. Какая идея Шекспирова «Отелло»? Идея ревности, как следствия обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины. Эта идея не была сознательно взята поэтом в основание его творения, но, без ведома его, как незримо падшее в душу зерно, развилась в образы Отелло и Дездемоны... Но как лица Отелло и Дездемоны не суть лица какого-нибудь известного Отелло и какой-нибудь известной Дездемоны, а лица типические, благодаря общей идее, воплотившейся в них, то следует второе отрицание идеи или возвращение общей идеи к самой себе» (7, 2, 196). И Белинский обобщает:

«...«Идеализировать действительность» значит в частном и конечном явлении выражать общее и бесконечное, не списывая с действительности какие-нибудь случайные явления, но создавая *типические* образы, обязанные своим типизмом общей идее, в них выражающейся» (7, 2, 196—197).

Перед нами воскресают «телескопские» представления Белинского и о типах, и о «знакомом незнакомце», и об отношениях между людьми. Правда, они теперь сильно «философизированы»... Белинский еще не вырывается из

идеалистических представлений: для него человек — это явление идеала, тип — явление идеи, и т. п.

Конкретизация мысли Белинского происходит, но с другой стороны.

РАЗДВОЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Как Белинский представлял себе действительность? — Мы видели, что очень различно. Она была для него и лучезарной природой, любовью и поэзией — вообще живой жизнью. Она была для него и встречами с простыми, непритязательными, но *действительными* (то есть не праздно болтающими) людьми. Она была и «чудовищем». Наконец, была иллюзорной надеждой на добрую волю царя-батюшки освободить закрепощенный народ... Требовалось как-то осмыслить противоположные потоки этой пестрой действительности.

В статье о «Горе от ума» Белинский уже не отождествляет без разбора действительное с сущим, с тем, что есть, а ищет ограничений. Он делит жизнь на две «стороны»: «*действительная* или *разумная действительность,* как *положение жизни,* и *призрачная действительность,* как *отрицание жизни*» (7, 2, 199). И тут же добавляет: «Отсюда же выходит и наше разделение поэзии, как воспроизведения действительности, на две стороны — положительную и отрицательную». Об этом сказано двумя страницами раньше следующее: «...мы должны разделить на две стороны самую поэзию, какая бы она ни была — лирическая, эпическая или драматическая: на *поэзию положения, или действительности,* и *поэзию отрицания, или призрачности*» (7, 2, 196).

Невозможно переоценить этот сдвиг мысли Белинского, его шаг вперед посреди, можно сказать, «примирения». Не в том дело, что Белинский здесь как-то приближается к верному пониманию формулы Гегеля о разумной действительности, хотя это отчасти и так (отчасти потому, что он еще не открыл для себя диалектики превращения действительного в призрачное, необходимого в случайное, то есть диалектики развития). Главное сейчас для Белинского в том, чтобы понять и обосновать реальность и необходимость того пути развития литературы как искусства, по которому шли беспощадно правдивые писатели и поэты,— реальность и необходимость расцвета именно правдивого искусства в условиях «могучего, мужественного века»,

совсем не так уж благосклонного к искусству. Последнего Белинский не мог не сознавать: он и сам еще совсем недавно с тревогой отмечал конфликт поэта с обществом, человека с действительностью и включал этот конфликт в свои теоретико-литературные представления.

Как же *понимал* Белинский в этой статье *действительность* и каким образом обосновывал *правдивое* изображение двух противоположных действительностей?

«Под словом «действительность» разумеется все, что есть — мир видимый и мир духовный, мир фактов и мир идей,— излагает Белинский свое понимание действительности.— Разум в сознании и разум в явлении — словом, открывающийся самому себе дух есть *действительность;* тогда как все частное, все случайное, все неразумное есть *призрачность,* как противоположность действительности, как ее отрицание, как *кажущееся,* но не *сущее.* Человек пьет, ест, одевается — это мир призраков, потому что в этом нисколько не участвует дух его; человек чувствует, мыслит, сознает себя óрганом, сосудом духа, конечною частностию общего и бесконечного — это мир *действительности»* (7, 2, 197). И дальше к миру действительному причислены: служение царю и отечеству, общим интересам городка, деревни, семьи, то есть служение не своим личным *эгоистичным* интересам, а таким, источником которых является «любовь, как бы ни была она ограничена, лишь бы только была отрицанием его личности» (любовь — это «бессознательная разумность»; разум — это «любовь, сознавшая себя» — 7, 2, 197).

Сквозь это рассуждение просвечивает та интерпретация действительности и ее разумности и призрачности, которую мы встречали у Бакунина в его письмах (и, конечно, которую он внушал Белинскому). Для Мишеля действительность делится на «мертвую», «призрачную» — стол, стул, приживалки в доме отца, и на «живую» и «истинную», действительность разума, «для которого все благо и все прекрасно».

Белинский же идет дальше, потому что к «призрачной» действительности он относится очень серьезно: в ней-то все проблемы и заключаются. И он стремится теоретически освоить тот факт, что «призрачность» в этом мире совсем не похожа на «приживалку», а скорее она хозяйка, которая заправляет его делами.

Действительно только то, что есть *в себе* и *для себя,* то есть обладает *разумом.* Человек, наделенный только *рассудком,* пекущимся о личных выгодах, не возвышается до

действительности. Развитие в человеке *человека,* его человеческих чувств, его «движение, жизнь, любовь» — все это действительное; «все мертвое, холодное, неразумное, эгоистическое есть призрачность» (7, 2, 199). Было бы прекрасно, если бы такая разумная действительность и господствовала в жизни, но этого-то как раз и нет. Наоборот, «призрачность получает характер необходимости», если взглянуть на человека не изнутри, а «объективно, как на члена общества». «Иной удовлетворяет только низким нуждам своей жизни, насыщает свою страсть к любостяжанию и между тем делает пользу обществу, нисколько не думая о его пользе, споспешествует его развитию и благосостоянию, оживляя торговлю, кругообращение капиталов — один из столбов, поддерживающих здание общества, эту необходимую форму для развития человечества» (7, 2, 199). Без таких эгоистических деятелей «общество было бы невозможно, и представить его без них значило бы представить дом, построенный из камня на воздухе» (т а м ж е)

Признание знаменательное: *призрачная* действительность оказывается *фундаментом* действительности разумной. «...Будучи случайностию, призрачность делается необходимостью» (т а м ж е).— Почему же? — Белинский еще не может ответить на этот вопрос и ссылается на «уклонение от нормальности вследствие свободы человеческого духа» (т а м ж е).

Как бы то ни было, вопрос о господствующей в жизни *призрачности* поставлен всерьез, а вместе с ним и вопрос о *правдивом* изображении ее *в ее неразумности.*

С «Тарасом Бульбой», например, все ясно: это произведение изображает «положение жизни» (то есть утверждение ее), «героя, представителя жизни целого народа», является «апотеозом этого *широкого размета души*», «удалого казачества» (7, 2, 200). «Видите ли: у этого человека была идея, которою он жил и для которой он жил; видите ли: он не пережил ее, он умер вместе с нею... Для нее убил он собственною рукою милого сына, для нее он умер и сам... В его душе жила одна идея, и все другие были ему недоступны, враждебны и ненавистны. А жизнь в объективной идее, до претворения ее в субъективную стихию жизни — есть жизнь в разумной действительности... Сущность жизни всякого народа есть великая действительность» (7, 2, 201).

Но вот перед нами Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. «Это мир случайностей, неразумности; это отрицание жизни, пошлая, грязная действительность» (т а м

же). Сто̀ит ли его, этот мир, изображать? — Да, сто̀ит и надо: «...как идея, как необходимая сторона жизни, призрачность получает характер действительности и, следовательно, может и должна быть предметом искусства» (7, 2, 202).— Белинский здесь (как и раньше) погрешает против логики, признавая призрачность *необходимой* стороной жизни (он, как говорилось, еще не включил в свою логику превращения необходимости в случайность, действительности в призрачность), но он таким образом утвердил *необходимость изображения* призрачного мира — изображения с точки зрения *разумности,* отрицающей этот призрачный мир. Так Белинский подошел к *критическому* по отношению к действительности характеру *новейшей* литературы, *новейшего* искусства.

«Человеческое, эстетическое чувство» оскорбляется пошлой действительностью, поэт не может «грязь жизни выдавать... за поэзию жизни», он провидит идею своих произведений, рисующих эту грязь, и «просветляет этою идеею их естественную грубость и грязность» (7, 2, 202). С другой стороны, поэт не преследует в таком освещении ни моральной цели, ни судопроизводства, не обливает своих героев желчью сатирического обличения, а скорее уже любит их — как свои просветленные идеей создания.

Таким образом, художественное воссоздание отрицательных явлений ничего общего не имеет со стремлением ущемить и морально уничтожить данные личности,— оно направлено против призрачности, недействительности социальных явлений, унижающих человека, а не против самого человека. «Да! грустно думать, что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни!» (7, 2, 204),— вот какой *катарсис* включает Белинский в правдивое изображение негативной действительности, тем самым выясняя характер новейшего искусства.

ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ

В таком же гуманистическом плане трактует Белинский трагическое и комическое — категории, в которых поэзия с древнейших времен осмысливала два основных типа жизненных противоречий. Эти категории были бы излишни для Белинского, если бы он остановился, как

Мишель в это время, на полном и безоговорочном принятии действительности и не усматривал в ней вопиющих противоречий. Но он, мы знаем, не обходил их с самого начала «примирения», а теперь наступило время теоретического их осмысления, и категории трагического и комического закономерно появились в статье вслед за расколом действительности на разумную и призрачную. Тарас Бульба назван Белинским *трагическим* героем («это лицо совершенно трагическое» — 7, 2, 201), а «Как поссорились...» — комедией. И критик обращается к самим понятиям трагического и комического.

«Трагическое заключается в столкновении естественного влечения сердца с идеею долга, в проистекающей из того борьбе и, наконец, победе или падении» (7, 2, 204). Это традиционное, еще со времен классицизма известное определение трагедии и трагического Белинский поворачивает в сторону того понимания нравственности, о котором мы говорили при разборе статьи о Менцеле. Любви Андрия мы сочувствуем, но сам он «все-таки виноват пред нравственным законом» (7, 2, 205). Отелло «думал отмстить своей жене столько же за себя, сколько и за поруганное ее мнимым преступлением человеческое достоинство» (т а м ж е). Но эти примеры только приближают к концепции трагического у Белинского, а не объясняют ее сложностей и тонкостей.

Трагическое — не просто столкновение влечения сердца с нравственным законом, устремлений личности с диктатом общества. Белинский выводит нравственность «из гармонии субъективного человека с объективным миром» (7, 2, 205), когда нет столкновения, а есть «одно светлое торжество счастия» (т а м ж е). Но где же существует такая гармония? не идеальное ли общество здесь подразумевается? не есть ли нравственность в своем высшем и естественном для человека выражении закон жизни этого гармонического общества?

На эти вопросы Белинский не отвечает, но мысль его (уже не первый раз) стучится в идеал подлинно человеческого (коммунистического) общежития. А пока этот идеал далек, отношения человека «к объективному миру тем глубже и священнее, чем он больше человек» (7, 2, 205), то есть чем больше он проникнут сознанием своего человеческого достоинства, тем глубже в нем живет закон нравственности, уже сформированный историей, но еще не ставший господствующим законом общественной жизни. Вот почему «в собственной душе его корни нравственного

закона, и он сам свой судья и свое наказание», если он так или иначе переступил нравственный закон. «Еще прежде, нежели Бульба убил Андрия, Андрий был уже наказан: он побледнел и задрожал, увидев отца своего. Одно уже то, что он нашел себя в страшной необходимости занести убийственную руку на соотечественников, наконец, на отца, было наказанием, которое стоило смерти и которое смерть сделала для него выходом, спасением, а не карою» (7, 2, 205—206).

«Само собою разумеется, что когда герой трагедии выходит из борьбы победителем, то развязка может обойтись без крови, но что драма от этого не теряет своего трагического величия» (7, 2, 206),— не в крови дело, а в столкновении с законом нравственности, который в своей *человечности* выше и кровных, но не столь же высоких самоосуществлений человека. В этом тоже может состоять *трагическая* победа нравственности: «Что может быть выше, как зрелище человека, который отрекся от того, что составляло условие, сферу, воздух, жизнь его жизни, свет его очей, для которого навсегда потеряна надежда на полноту блаженства и для которого остается один выход — сосредоточив в себе бремя несчастия, нести его в благородном молчании, тихой грусти и сознании великодушной победы?..» (7, 2, 206).— Невозможно эту точную и тонкую характеристику душевного состояния «победившего» трагического героя пересказать иными словами!

И еще один вариант трагедии, нам уже знакомый: «Равно величественное зрелище представляет собою человек, падший жертвою своей победы: таков был бы Гамлет, который для того, чтобы исполнить долг мщения за отца, отказался от блаженства любви, если бы в его действиях было видно больше решительности и полноты натуры» (там же).— Как это понять? Не так ли, что если бы Гамлет был решительней и быстрее «исполнил долг мщения», то он, оказавшись перед лицом всего распавшегося мира и бессильный восстановить его связь, стал бы «жертвою своей победы»? Или так, как следовало понять по Гегелю: исполнив долг мщения и тем выполнив один нравственный закон, Гамлет пал бы жертвой другого нравственного закона, столь же справедливого и необходимого? Белинский не раскрыл свою мысль до конца, и она, скорее всего, шла по пути не тому и не другому, а какому-то своему...

Как бы то ни было, «основа трагедии — на *трагической* борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас,

сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона» (7, 2, 207).— Связь трактовки трагического с гуманистическим пафосом искусства у Белинского теперь очевидна: *трагическое* столкновение человека с действительностью он решает в плане *внутренней* победы нравственного гуманистического закона над теми действиями и устремлениями людей, которые идут в конечном счете от господствующей действительности, противостоящей нравственности. В этом смысле особенно ясна трагедия Макбета. «Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душою глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие: вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который, при другом направлении, мог бы быть другим человеком» (7, 2, 207).

Но все же до четкого понимания трагического конфликта личности с обществом, с общественным строем, враждебным человеку, Белинский здесь еще не доходит, и в этом не то что слабость его трактовки трагедии, обусловленная «примирением» (хотя и это отчасти есть), а залог более глубокого постижения трагических конфликтов его современности, когда он углубится в ее реальную социальную структуру. Путь к этому намечен уже здесь.

Перейдем к комедии и комическому.

«...Основа комедии,— пишет Белинский,— на *комической* борьбе, возбуждающей смех; однако же в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и, таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона» (7, 2, 207).

Связь нравственного закона с человеческим достоинством, как видим, здесь тоже указана. Но противоречие между нравственным законом и действительностью, будь она даже и *разумной*, то есть исторически необходимой, как-то не отмечается. Устанавливается противоречие только между *нравственным законом* и *призрачностью* или даже берется противоречие между законами *разумной* действительности и *призрачностью*, конечностью и ограниченностью. Но, может быть, это одно и то же противоречие?

Белинский их пока что не разделяет четко. Между тем оба противоречия совпадают только тогда, когда исторически необходимая, «разумная» действительность построена на нравственном, человечном законе, а когда же это бывает в антагонистическом обществе? Как индивидуальные или

строго изолированные случаи — бывает иногда, как общая закономерность жизни — никогда. Отождествляя «разумную» действительность с подлинно человечной, Белинский отдавал дань «примирению», упускал из виду свой гуманистический критерий. Отсюда его не вполне удачные варианты комических ситуаций: или противоречие призрачности, конечности и ограниченности с законом разумной действительности («Как поссорились...»), или противоречие явления с собственною его сущностью в двух вариантах: разлад поступков человека с убеждениями (Чацкий) или представление себя не тем, что есть (Поприщин); наконец, смешная форма при достоинстве содержания (комическая сторона Тараса Бульбы). Можно было, исходя из положений о решающей роли гуманистической нравственности в правдивом изображении реальных трагических и комических ситуаций жизни более остро противопоставить эти изображения античеловечной действительности — античеловечной даже и тогда, когда она является еще исторически необходимой антагонистической формой истории. Это противопоставление тем более внедряется в литературу и должно внедриться в критику, чем яснее исторически изживший себя социальный строй становится в этом качестве предметом общественного сознания и чем сильнее его историческая неправомерность подтверждается гулом народного протеста.

Все это вскоре войдет в сознание Белинского,— уже сейчас вырабатываются теоретические предпосылки этого прозрения. А пока посмотрим, как Белинский практически, как литературный критик, подошел к двум великим произведениям своей современности — к «Ревизору» и «Горю от ума».

«ЗАМКНУТОСТЬ» «РЕВИЗОРА» И «НЕЗРЕЛОСТЬ» «ГОРЯ ОТ УМА»

Комедия, как всякое художественное произведение, должна представлять собою, пишет Белинский, «особый, замкнутый в самом себе мир», то есть должна иметь «единство действия, выходящее не из внешней формы, но из идеи, лежащей в ее основании. Она не допускает в себя ни чуждых своей идее элементов, ни внешних толчков, которые бы помогали ходу действия, но развивается *имманентно,* то есть изнутри самой себя, как дерево развивается из зерна» (7, 2, 211). С этой идеи *замкнутости* и начинает Белинский анализ «Ревизора». Что же это за идея?

У Гегеля, как мы говорили, разбирая статью Белинского о Менцеле, нет терминологического понятия замкнутости — *категории* замкнутости: такую категорию изобрели эпигоны Гегеля, а Белинский воспринял ее от Рётшера. Для Рётшера «замкнутость» так со «всех сторон» запирает произведение, что для его уразумения не требуется ничего извне, никакой отраженной в нем действительности. У Гегеля слово «замкнутость» присутствует в разных местах как рядовое слово, есть оно и в определении *идеала* — как его «радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей замкнутости (Beschlossenheit) и удовлетворенность» (30, 1, 166; 122, 184), но сам-то идеал, как мы приводили, «представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность», то есть замкнутость его следует понимать как совершенное и завершенное (vollendet) обобщение действительности в *«живой индивидуальности»*. Другими словами, «замкнутый» образ — это завершенный образ, в котором все необходимо и ничего лишнего, верный себе характер. В этом же смысле можно говорить и о замкнутости произведения, но никак не в том смысле, что произведение не соотносится с действительностью и не имеет к ней никаких выходов.

Белинский говорит о замкнутости произведения и отдельного образа в смысле художественной завершенности, полноты выражения идеи в характере, так что сразу становится ясной вся жизнь каждого героя, настолько метко он схвачен, а когда мы прочтем всю комедию, у нас не останется впечатления чего-то лишнего или недостающего в ней: ее действие возникло, полностью развернулось и исчерпано развязкой; хотя городничему предстоит новый тур обхождения — уже с другим ревизором, но он, как и весь круг уездных чиновников, не изменится, а только несколько иначе повторит себя. Таким образом, понятие «замкнутости», хотя оно неправомерно превращено в какой-то определяющий термин, не мешает Белинскому и не путает его анализа, и связывать его с «примирительными» настроениями критика нет оснований.

В блестящем пересказе-анализе «Ревизора» для Белинского (и для нас) важнее другое — установление полной, поражающей правдивости комедии, «типизма» ее персонажей и всей обстановки, всех отношений между людьми, когда, по выражению Белинского, все в ней «более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо все это — художественная действительность, замыкающая в себе все частные явления подобной

действительности...» (7,2, 219). Она в том смысле «замыкает», что освещает и проясняет всю «подобную действительность», то есть ее «замкнутость» есть *выход* к этой действительности, и это-то важнее всего. Как городничий комедии дал возможность Белинскому развернуть всю его жизнь, начиная с учения на медные деньги и первых уроков житейской мудрости, как одна сцена выбора платья матерью и дочерью «окончательно и резкими чертами» обрисовала их характеры и взаимные отношения,— так и вся комедия, начиная с первой тревоги, вызванной вестью о ревизоре, и кончая последней сценой ужаса перед явлением нового ревизора и таким образом художественно замкнутая, *завершенная,* выходит в чиновничий мир николаевской империи, который и получает клеймо той *призрачности,* «результаты» которой не только «могут быть», а *в самом деле* ужасны и несут «горе *маленькому человеку*», так что «из комедии могла бы» (не только могла бы!) «выйти трагедия для «маленького человека»...» (7, 2, 226). Такую трагедию читатель вскоре — в 1842 году — и получит, и опять-таки от Гоголя; мы говорим, конечно, о «Шинели». Но весь ужас призрачной действительности в том состоял, что она господствовала над народом; об этом у Белинского ни прямо, ни намеком пока что речи нет...

«Горе от ума» Белинский счел *сатирой,* а так как сатиру он, следуя Гегелю, не относил к вполне *художественным* созданиям («сатира... не может быть *художественным* произведением» — 7, 2, 241), то и усмотрел в этой комедии множество просчетов против художественности. Это, прежде всего, замысел «изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом» (7, 2, 238); но замысел вылился в комическое столкновение ничего не понимающего героя с не желающим его понимать обществом, так что сатира на это московско-дворянское старое общество сопровождалась «еще злейшей, хотя и безумышленной сатирой» на новое поколение того же общества «в лице полоумного Чацкого» (7, 2, 230). К этому присоединяется невыдержанность других героев, которые делают, «за Чацкого, выходки против общества, какие могли бы прийти в голову только Чацкому» (7, 2, 233); это относится к Фамусову, Скалозубу, к Лизе; есть в комедии и такие автохарактеристики, на которые вряд ли бы решился, скажем, Молчалин, не заставь его это сделать автор.

Вместе с тем, отвергая художественность «Горя от ума», Белинский свидетельствует, что вся комедия разошлась на пословицы, поговорки, применения, эпиграфы,

афоризмы житейской мудрости, в том числе и из обличительных монологов Чацкого. Критик признал, что она «есть в высшей степени *поэтическое* создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров, без отношения к целому, художественно нарисованных кистию широкою, мастерскою, рукою твердою, которая если и дрожала, то не от слабости, а от кипучего, благородного негодования, которым молодая душа еще не в силах была совладеть» (7, 2, 241).

Мы не будем возражать частным замечаниям Белинского. Отметим только, что в его разборе появилось чуждое ему слово «должен», относящееся к тому, как *должен* был автор строить комедию, какие отношения он *должен* был установить между героями, как, с какой точки зрения *должен* был их осветить. Обратим наше внимание на то, что *поэтическое* создание Белинский в то же время отнес к *сатире*.

Но что такое сатира в глазах Белинского?

У Гегеля сатира рассматривается только как форма разложения классического искусства в эпоху упадка древнего мира. Персий, Ювенал, Лукиан — вот имена сатириков. Что общего имеет «Горе от ума» с их сатирами? Но, может быть, Белинский имел в виду суть сатирического отношения к предмету изображения, так сказать, художественную ситуацию сатиры? Гегель на вопрос о художественной ситуации сатиры отвечает следующим образом.

Сатирик стремится в своем произведении воплотить субъективность, которая недовольна действительностью; «искусство создает на этой ступени враждебное отношение мыслящего духа-субъекта, основывающегося на самом себе как субъекте с его абстрактной мудростью, знанием и желанием добра и добродетели, к испорченности современной ему жизни. Неразрешенность этой противоположности, в которой внутреннее и внешнее остаются в прочной дисгармонии, составляет прозаичность отношения между этими сторонами» (30, 2, 224). Автор-сатирик обливает презрением этот мир порока и глупости, преследует его своим возмущением, тонким остроумием и холодной горечью, негодует и издевается над ним, но на его стороне — только абстрактная идея добродетели и правды. И Гегель заключает, что сатирическая точка зрения — *переходная форма* (в данном случае от классического искусства к романтическому).

Обрисованные Гегелем черты сатиры нетрудно обнаружить в «Горе от ума», но с той существенной разницей, что в роли сатирика выступает не сам автор, а его герой. *Чац-*

кий обличает пороки и глупость московского дворянского общества, дает волю своему возмущению, режет остроумием, негодует и издевается («не человек, змея»), но выставляет довольно абстрактные идеи добродетели и правды так некстати, что «остается в прочной дисгармонии» с обличаемым обществом, доводящим «прозаичность отношений» до того, что его ославила сумасшедшим его же героиня. Грибоедов объективировал ситуацию столкновения сатирика с обществом и тем превратил сатиру в комедию. Чацкий неразумно мечет бисер перед свиньями, но его автор очень умен, как заметил Пушкин, и избранная им ситуация — одна из самых жизненных.

Гегель указал на переходный характер сатиры. Древняя переходила от классики к романтизму. Что же касается современной Гегелю сатиры, то ее он оставил без внимания, отметив, что «в наши дни сатиры больше не удаются».— Почему же? — «Для сатиры требуются твердые принципы, с которыми современность находится в противоречии, мудрость, остающаяся абстрактной, добродетель, которая с упрямой энергией следует лишь самой себе и которая, хотя и не может вступить в разлад с действительностью, не в состоянии, однако, осуществить ни подлинно поэтического разрешения ложного и отвратительного, ни подлинного примирения в истине» (30, 2, 227).

Это одновременное утверждение и осуждение сатиры — не окончательный ей приговор, а *задача*, которую история литературного развития решила уже до Гегеля. Вспомним хотя бы сатирические образы Рабле и Свифта. Что же касается русского опыта, то сатирическую сторону таланта Гоголя невозможно отрицать в том же «Ревизоре». А впереди — целый мир сатиры Салтыкова-Щедрина. Все дело в том, *переходом к чему* исторически является сатира. Одно — переход к туманному миру первоначальной романтической поэзии, другое — переход от классицистических традиций к беспощадной реалистической правдивости. Белинский почувствовал этот переходный, «незрелый» характер «Горя от ума», но русской литературе еще долго пришлось идти, чтобы приблизиться к воспроизведению коллизии этой великой комедии на полной реалистической основе столкновения представителей двух разных, друг друга не понимающих и по существу враждебных «сторон» русского общества, двух его «кругов», которые встретились и высказываются, но еще не столкнулись в открытой схватке. Да, «были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому» (7, 2, 237), но вскоре после экс-

курсии Чацкого в дом Фамусова они были разгромлены, и Белинский об этом не мог не знать. Возможно, он и намекал на этот разгром, когда спрашивал себя, почему Грибоедов не написал ничего более зрелого, более примирительного с действительностью и более художественного после «Горя от ума». *Горе* Чацкого от его ума было, на взгляд Белинского этой поры, мнимым, комическим, но оно обернулось трагедией, которая часто скрывается за сатирой. Трагическая сторона Чацкого осталась Белинскому непонятной, несмотря на последующие высочайшие оценки именно художественной уникальности творения Грибоедова...

Возвращаясь же к статье Белинского о «Горе от ума» в ее целом, нельзя не повторить, что она явилась развернутой «поэтикой» и результатом раздумий критика московского периода, а вместе с тем — теоретическим обоснованием критического отношения правдивой литературы к господствующей в жизни «призрачной» действительности. Это еще не теория критического направления в ее развернутой полноте, но это уже прочная основа для создания такой теории. Знаменательно, что и в начале этих поисков Белинского и в конце стоит имя Гоголя — автора повестей и автора «Ревизора». Как это ни парадоксально звучит, Белинский шел от Гоголя к Лермонтову и дальше поднимался к вершине вершин — к Пушкину, прежде чем у него вполне сформировалось представление о критическом направлении новейшей литературы. Но этот путь — уже тема другой книги.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что, кажется, можно сказать, заключая московский период эстетического развития Белинского — период, в котором критик даже еще не вполне сформировался, так что все основные произведения, составившие его имя и славу,— впереди?

Но мы видели, что та или иная трактовка именно московского периода намечает подход к эстетическим взглядам *всего* Белинского. Н. Г. Чернышевский проследил весь путь великого критика и обнаружил последовательность его развития *с самого начала*. В противоположность этому, скажем, Ап. Григорьев принимал раннего, «московского» Белинского и отвергал «петербургского». Г. В. Плеханов обнаружил именно в московском периоде «эстетический кодекс» у Белинского, существенно не изменявшийся, по его мнению, до конца деятельности критика, и, хотя такой подход оспаривался, как мы видели, А. Лаврецким, он дожил до наших дней. Свидетельство тому — совсем недавняя книга П. В. Соболева «Эстетика Белинского» (90).

Таким образом, спор об эстетическом наследии Белинского начинается с трактовки именно *московского* периода, и в нем выделяются два основных направления, обозначенные именами Чернышевского и Плеханова. Присоединяясь к направлению Чернышевского, мы обязаны по существу разобраться в суждении Г. В. Плеханова. Но прежде чем перейти к нему, объяснимся с требовательным читателем, следящим за благопристойностью научной полемики.

В последнее время заметно возрождается мода на социологию, а с ней, естественно, вырастает фигура Г. В. Плеханова, за ним и не столь крупных социологов. Марксизм, однако, развивается не по законам моды, меняющейся через каждые десять лет, а по законам отражения

диалектического развития самой действительности, ставящей новые задачи, и если с этой стороны наследие Плеханова потребует внимательнейшего и бережного пересмотра, то, конечно, это возможно будет осуществить не возрождением давно оставленного принципа «плехановской ортодоксии», а строго научным отделением всего того, что вошло в актив Плеханова-марксиста, от тех его суждений, которые не оправдались и в которых он не поднялся до мысли Маркса, Энгельса и Ленина. Мы убеждены, что такая справедливая критика может только укрепить авторитет Плеханова-марксиста, обзор деятельности которого как эстетика и литературного критика не входит в нашу задачу (интересующегося ею читателя отсылаем к работам А. В. Луначарского (61), Б. И. Бурсова (24) и М. А. Лифшица (60); они, на наш взгляд, обстоятельно эту задачу выполнили, подойдя к ней с разных сторон).

Итак, Г. В. Плеханов писал об «эстетическом кодексе» Белинского следующее:

«Из каких же законов состоял неизменный эстетический кодекс Белинского?

Этих законов немного — всего пять, и они указаны им еще в статьях, относящихся *к примирительному периоду его деятельности.* Впоследствии он только пояснял и иллюстрировал их новыми примерами» (77, V, 211).

Но так ли это? Стремился ли Белинский создать такой «эстетический кодекс»?

Мы видели, что Белинский в высшей степени отрицательно относился к «эстетическим уложениям» и «кодексам» и прежде всего указывал на их произвольный характер. Он не стремился установить новый «кодекс» взамен неоправдавшихся, потому что «уложения» накладываются на искусство сверху в меру разумения «законодателей», тогда как дело состоит в открытии законов жизни и развития самого искусства. И если Белинский считал, что «уже известны многие из его законов, известны самые его основания», то он полагал и то, что только «будущему времени предоставлено открыть существующие отношения между этими законами и основаниями и привести их в полную и гармоническую систему» (7, 1, 194).

Значит, сама *постановка вопроса* об «эстетическом кодексе» Белинского чужда ему и представляется ему навязанной. Но, может быть, у Плеханова под неточными словами об «эстетическом кодексе» кроется как раз «полная и гармоническая система» природы искусства? — Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к «законам»,

которые включил Плеханов в «эстетический кодекс» Белинского.

Первый, и основной: «...поэт должен *показывать,* а не *доказывать;* «мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами». Этот закон вытекает из самого определения поэзии, которая... есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах» (77, V, 211).

Второй: «Так как предмет поэзии — истина, то величайшая красота заключается именно в истине и простоте, а правдивость и естественность составляют необходимое условие истинно художественного творчества. Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая» (там же).

Третий: «...идея, лежащая в основе художественного произведения, должна быть конкретной идеей, охватывающей весь предмет, а не только какую-нибудь одну его сторону. Эта конкретная мысль должна отличаться единством» (там же, 212).

Четвертый: «...форма художественного произведения должна соответствовать его идее, а идея — форме» (там же).

Пятый: «...единству мысли должно соответствовать единство формы. Другими словами, все части художественного произведения должны составлять одно гармоническое целое» (там же).

Заметим, прежде всего, формулировку этих законов через слова «должен», «должна», «должно», «должны». Этот императив поэту совершенно излишен, если он в самом деле поэт. *По своей природе* поэт не может изменять *природе искусства,* природе поэзии, иначе он перестает быть поэтом,— вот точка зрения Белинского. Плеханов же возвращает критика назад и заставляет его — вместо открытия законов — диктовать поэту умозрительные требования, сформулированные идеалистической эстетикой. А. Лаврецкий, как упоминалось, согласился с Плехановым в том, что Белинский *тогда* придерживался этих законов, но возразил Плеханову и считал, что *впоследствии* критик их преодолел. Обратимся к существу этих «законов» и посмотрим, так ли все это.

Первый. Он — видоизменение определения искусства как «мышления в образах» или «непосредственного созерцания истины». Во «Введении» говорилось, что это определение относится ко *всякому* познавательному образу, а не только к художественному — образу искусства; оно не схватывает сущности искусства. Мы говорили также,

что если бы Белинский определение поэзии в статье о «Горе от ума» (поэзия есть истина в форме созерцания) не завершил указанием на *людей* как предмет искусства, то он остался бы в абстрактной неопределенности представления об искусстве как мышлении в образах. Но как раз такими абстракциями «философской эстетики» Белинский не ограничивался — и не ограничивался с самого начала: уже в «Литературных мечтаниях», как известно, он не сомневался в том, что предмет искусства — человек, и с тех пор *в своем представлении* (хотя и не всегда в теоретических дефинициях) доводит абстракции до этого конкретного предмета. Восстановление прав человека в *представлении* об искусстве неизбежно вело к восстановлению его прав и в *теории* искусства, и в этой-то борьбе с абстракциями как раз и состоял процесс развития взглядов Белинского на сущность искусства, так что Плеханов, во-первых, прошел мимо этой сути и, во-вторых, логизировал живое представление Белинского об искусстве так, что оно у него «застыло».

Во *втором* законе Плеханов, отмечая требование правдивости по отношению к предмету, предметом-то называет то *истину*, то *жизнь* и опять-таки не доходит до конкретного предмета искусства — человека в обществе. Кроме того, известно, что сами истина и жизнь понимались по-разному: для романтиков, например, истиной была как раз не жизнь, а *фантазия* — именно она у них становилась жизнью, тогда как реальная жизнь низводилась до призрачности. Белинский об этом не только прекрасно знал, но и сам прошел через такой субъективизм, и Плеханов дальше отмечает это, но тем не менее оставляет бессодержательно-абстрактную формулу закона.

Третий закон толкует о *конкретной* идее, охватывающей весь предмет и в себе единой. Но конкретная *вообще* идея, схватывающая хотя и *весь*, но *любой* предмет,— это *лишенная конкретности* идея *лишенного конкретности* предмета. Именно на такой абстрактной «конкретности» основывались сторонники «чистого искусства», когда они доказывали, что совершенное изображение цветка *выше* несовершенного изображения великого человека. Самому Белинскому еще предстояло спорить по этому поводу со своим бывшим другом Константином Аксаковым. Для Белинского, как и для Гегеля, конкретная идея искусства — это идея человека, как и предмет этой идеи — сам человек, его тип и характер, его отношения с людьми.

Четвертый закон — соответствия формы идее и идеи

форме. Но он и есть закон всякой деятельности человека, наиболее общий закон творчества в самом широком смысле, к тому же еще и недостаточный (в нем не учтен закон соответствия мере предметов данного вида, а без этого он является формулой голого утилитаризма). Оба закона — соответствия формы и мере и цели — относятся не исключительно к искусству, хотя искусство как процесс создания произведения им безусловно подчиняется. Белинский следовал закону соответствия формы идее, но здесь у него тоже должен был наметиться анализ, отделяющий друг от друга предметное и идейное содержание и исследующий то и другое в их особенностях и взаимодействии. В Москве у Белинского в этом отношении ясно выделились предмет (человек в обществе) и социальное содержание (гуманистическая позиция в освещении предмета искусства); вытекающие отсюда сложнейшие взаимоотношения содержания и формы еще предстояло исследовать, да и выявляющие эти противоречивые взаимоотношения литературные произведения еще не появились.

Пятый закон — закон произведения как гармонического целого — сформулирован Плехановым тоже абстрактно. Речь идет, как и в четвертом законе, о прекрасном произведении, о *красоте* произведения. То, что художественное произведение должно быть прекрасным, для Белинского вне сомнений. Но он не ограничивался этим *общеэстетическим* представлением, а с самого начала ставил вопрос о *художественности* искусства и русской литературы в особенности. Он, как мы видели, меньше всего интересовался эстетическими дефинициями,— пафос его был устремлен на суть процесса становления *художественности* в русской литературе, и он обнаружил в этом процессе силу правдивости и гуманности, которые подчиняют себе, включают в себя гуманистическую нравственность и эстетическую завершенность художественного произведения, его типичных образов и ситуаций. И это сложное представление Белинского о художественности только начало складываться в московский период; впереди — исследование многих противоречий, связанных с отношениями между личностью и обществом и между различными идеями и тенденциями.

Таким образом, Плеханов прошел мимо конкретных представлений Белинского об искусстве, сформировавшихся уже в московский период, и ограничил «эстетический кодекс» критика самыми общими положениями, которые все можно найти у ординарных эстетиков того и даже более раннего времени. Этот вывод может показаться просто

невероятным: как это Г. В. Плеханов, проницательнейший ценитель Белинского, мог допустить столь грубый просчет?! В свое время и для нас это было неожиданностью и было просто необъяснимо, пока мы не связали этот промах с общим представлением Плеханова о природе искусства.

В чем тут дело, мы скажем несколько ниже, а перед тем подтвердим наш вывод о неоригинальности «кодекса», указанного Плехановым, хотя бы положениями одной книги по эстетике, безусловно известной Белинскому. Это переведенная московским студентом Чистяковым (по заданию Надеждина) книжка иенского шеллингианца Бахмана «Всеобщее начертание искусств» (1811), вышедшая на русском языке в 1832 году.

Бахман пишет: «...искусство есть воссоздание нового мира, есть проявление духа в видимости, чувственное представление, олицетворение, или воплощение идей... Искусственное произведение (т. е. произведение искусства.— *Г. С.*) есть воплощенная идея, есть выражение, покров, символ духовного и потому всеобщего» (12, 15).— Чем это не «непосредственное созерцание истины или мышление в образах»?

Далее: «Искусство само для себя должно служить назначением и законом. Цель искусственного произведения заключается в нем самом и состоит в том, чтобы открывать тайны бытия и проявлять их в чувственных формах» (12, 18).

И еще: «Для осуществления своего вечная идея должна... принять определенную форму и физиогномию, как выражение и отражение идеи, должна быть совершеннейшею, правильнейшею — изящною. Отсюда происходят следующие существенные качества всякого искусственного произведения. 1. *Единство...* Художественное произведение должно выражать *одну* идею и при том во всей ее полноте. 2. *Гармония...* Гармония происходит тогда, когда все тоны сливаются в один главный тон, разнообразие совершенно теряется в единстве так, что все может получать знаменательность и смысл не иначе, как только в связи с целым. 3. *Полнота.* Она состоит в такой соразмерности между частями и целым, по коей художественное произведение выражает сию внутреннюю, самобытную, полную гармоническую жизнь идеи во всей чистоте и светлости» (12, 18—19).

Именно неудовлетворенность подобными абстракциями (они господствовали, как говорилось, и у Надеждина)

заставила Белинского с самого начала, с «Литературных мечтаний» искать свой путь к осмыслению сущности искусства.

Конечно, Плехановым «законы» сформулированы несколько иными словами, чем у Бахмана,— уже применительно к гегельянской терминологии. Можно привести и более точные совпадения (из того же Рётшера, например). Но дело не в терминологии, а в том, что авторы таких «кодексов» берут *только самые общие* формы познавательного образа и неправомерно объявляют их *специфическими* формами искусства, только искусству и свойственными. Это мы видели и у Канта, и у Шеллинга, по этому пути пошел и Плеханов.

Чем же объяснить этот промах Плеханова? — Беда его в том, что он сам придерживался точки зрения художественно-образной специфики искусства, а прямые указания Белинского, Чернышевского, Добролюбова на человека как предмет искусства и на гуманность его содержания относил к издержкам антропологизма фейербаховского типа или просветительства.

В сущности, он подошел к искусству не как к особенной форме общественного сознания, имеющей свой предмет, свое идейное содержание и назначение и соответствующую им форму *художественного* образа, а как к образной форме сознания, в оболочке которой содержатся те же самые отражения социального бытия, какие содержатся и во всех других формах идеологии. Потому, извлекая из формулировок гегельянцев «кодекс» *всякого* познавательного образа, он принял его за «кодекс» только и именно искусства. Он не посчитался здесь с законом *спецификации* простейших отношений в процессе образования из них сложного явления — с законом, который в идеалистическом осмыслении был выражен в «Логике» Гегеля, а материалистически применен Марксом в «Капитале» (процесс спецификации стоимости в прибавочную стоимость в понятии капитала). «Введение», в котором Маркс прямо сформулировал этот закон, было опубликовано только в 1902—1903 годах; к тому времени эстетические взгляды Плеханова прочно сложились.

В первом из «Писем без адреса» (1899—1900) Г. В. Плеханов утверждал, что искусство выражает *чувства* и *мысли* людей, «но выражает *не отвлеченно, а в живых образах»*, и что «в этом заключается его самая главная отличительная черта» (77, V, 285). Давний и горячий приверженец Г. В. Плеханова в результате многолетних

занятий теорией художественной литературы пришел к выводу: «Заключается ли в образности «самая главная отличительная черта» искусства? Нет, не заключается!.. Признание, что искусство отличается от науки и философии только образностью своей формы и что содержание у них одно и то же, лишает искусство его самостоятельного предмета познания, специфики идейно-эмоционального его претворения и оставляет необъяснимой экспрессивность художественных образов. При таком взгляде на искусство нет никакой возможности разработать целостно-системное понимание его произведения» (81, 161). С этим возражением нельзя не согласиться, но нельзя и не пожалеть, что полусознательные попытки наших критиков-демократов понять искусство как целостную систему долгое время заслонялись авторитетным мнением Г. В. Плеханова, и только теперь, после появления скороспелых теорий модной «системности», это мнение, кажется, падает само собой...

Нам могут указать на то, что Плеханов хотя бы отчасти прав, когда пишет о постоянстве Белинского в утверждении этих — пусть не специфических, а общих — законов творчества: он ссылается и на последние суждения Белинского в этом духе. Да, такие суждения у Белинского есть, но есть не только они, а и *целое исследование* человека в обстоятельствах как предмета искусства и гуманности как его идейного содержания. Г. В. Плеханов это исследование если и признает, то выносит за пределы эстетики и художественности в публицистику («публицистическая критика»), тогда как именно в нем совершалось эстетическое развитие Белинского и именно оно вступало в противоречие с «вечными» формулами и, по сути, подрывало их или ставило на свое место. Не случайно Чернышевский, решая это противоречие, к которому пришел Белинский, сделал следующий шаг к «системному» пониманию искусства.

Естественно, что современные нам сторонники теории образной специфики искусства извлекают из работ Белинского «эстетические кодексы», подобные плехановскому. Подтверждением этому может служить новейшее исследование подобного типа — упомянутая книга П. В. Соболева «Эстетика Белинского». Автор ее хотя и говорит в одном месте, что Белинский видел различие между наукой и искусством *«не только в способе* воспроизведения результатов познания, *но и в содержании»* (90, 71, курсив автора), держится обратного взгляда и не раскрывает особенно-

стей содержания искусства, как они представляются Белинскому. В сущности, П. В. Соболев точно так же трактует представления критика об искусстве, как и Плеханов: искусство есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах; художественное произведение воспроизводит всю действительность. Добавляется только несколько неожиданный итог, по которому Белинский «показал, что, будучи воспроизведением действительности, искусство является *формой отражения общественного бытия в общественном сознании»* (90, 82, курсив мой.— *Г. С.*). От этого утверждения, делающего Белинского марксистом чуть ли не раньше самого Маркса, автору приходится самому отрекаться, потому что его собственный анализ такого вывода не подтверждает. П. В. Соболев вынужден признать: «Конечно, Белинский лишь подошел к материалистической идее отражения общественного бытия в общественном сознании» (90, 113).

Мы не будем здесь обсуждать вопроса о том, *подошел* ли Белинский к историческому материализму и как близко подошел. Обратим внимание на те «законы», которые, по представлению П. В. Соболева, сформулировал Белинский. Это закон конкретности, неразрывности идеи и формы; закон художественной (!) необходимости выражения данного содержания только в данной форме; закон свободы творчества — в смысле возможности изменить форму с изменением содержания; закон одновременности создания содержания и формы; закон индивидуальной целостности произведения. Из этих пяти основных законов, составляющих «кодекс законов», вытекают второстепенные, вроде того, что ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, что развитие содержания — залог развития таланта (см.: 90, 88—92).

Как видим, и эта попытка установить, подражая Плеханову, «кодекс законов» Белинского, остается абстрактной и к тому же явно проигрывает плехановскому «эстетическому кодексу»: здесь уже трудно говорить и об общих законах познавательного образа, настолько все произвольно и перемешано. О том, чтобы раскрыть объем содержания понятий и представлений Белинского исследованием их конкретного практического применения в разборе произведений или даже целого творчества писателя, здесь просто нет и речи. И потому П. В. Соболев никак не уясняет конкретного представления критика об искусстве и проходит мимо его поисков и открытий, начавшихся в московский период и продолжавшихся до конца жизни.

Проникнуть именно в то содержание понятия, которое вкладывает в него исследуемый автор, выяснить объем и развитие этого содержания и проследить работу автора над выражением кристаллизующегося в своих особенностях содержания в соответствующей ему конкретной форме — вот в чем состоит вся трудность исследования. Постараемся с этой точки зрения вспомнить теперь весь московский путь развития эстетической мысли Белинского. Это и послужит итогом нашей книги, ее заключением.

Принципиальное новаторство Белинского не в том состоит, что он ввел какие-то новые формулировки в привычные словесные «эстетические системы» (все такие формулы его легко можно найти у того же Гегеля), не в том также, что он подхватил и «развил» какие-то положения Мерзлякова или Надеждина или даже Шеллинга и Гегеля, а в том, что он именно исследовал содержание и форму искусства (преимущественно поэзии) в их живой конкретности, шел от самих фактов искусства, от ощущения художественности к обобщениям и заключениям. Поэтому он и наполнял встречающиеся ему готовые формулы своим содержанием, стремясь к истине и не заботясь об оригинальности. Это не было эмпиризмом на манер бэконовского,— это было живой жизнью в *искусстве, становящемся искусством,* живой жизнью в *поэзии, становящейся поэзией,* живой жизнью в *становящейся художественности.* Вот почему Белинский открывал для себя в эстетических системах Канта, Шеллинга и Гегеля не только формулы, но и плодотворное содержание, а это помогло ему двигаться в определенных отношениях дальше их в познании современного ему искусства.

Впервые в «Дмитрии Калинине» вспыхнул огонь просветительского освободительного пафоса защиты человека и человеческого достоинства в античеловечных социальных условиях и не затухал до самого конца пути Белинского. Он и составил главное, определяющее содержание эстетических воззрений критика, он дал ему самую высокую тогда в стране позицию, с которой открылась гуманистическая сущность искусства. Именно этим пафосом был направлен путь познания искусства Белинским от его особенной сущности в единстве его специфических сторон до его сложнейших отношений со всеми другими явлениями социальной структуры, до его активнейшего участия в фор-

мировании сознания поколений, беззаветно отдавших себя освобождению родины от всякого рабства.

Естественно, что именно на человека как предмет искусства обратились взоры молодого Белинского, когда он писал свои вдохновенные «Литературные мечтания». Вспомним: «Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека»; предмет драмы — «исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая, духовная сторона всеобщей жизни вселенной»; на сцене театра «перед взорами вашими разливается бесконечный мир страстей и судеб человеческих!».

Белинский еще не формулирует, не создает дефиниций особенного предмета искусства,— он *естественно* выражает то представление об этом предмете, какое у него сложилось само собой, прямо вытекает из мысли о том, что во всей вселенной ничего нет выше человека, его духа, нет ничего интереснее его страстей и судеб, так что синтезу искусства — театру — природой вещей назначено воспроизводить человека. Совершенно так же приходит к Белинскому представление о вероятностном характере предмета искусства и его изображения, об индивидуализации в единстве с типизацией: и здесь он не строит дефиниций, а слышит ответ Шекспира: «Так бывает в мире, иначе быть не может», видит «непостижимое искусство» Бальзака «обрисовывать характеры со всеми оттенками индивидуальности».

Пафос человека Белинский укрепляет не только опытом великих реалистов,— даже из абстрактной философии Шеллинга он извлекает идею вселенского величия этого «сосуда духа», органа сознающей себя природы — удивительнейшего явления, которое никак не заслуживает участи рабочего скота или «говорящего орудия». Этот высокий гуманистический пафос намечает направление, в котором Белинский будет решать поставленный его современностью вопрос о возникновении *подлинно художественной* русской литературы.

Для этого нужно было из ограниченных пределов классицистического принципа «подражания украшенной природе» и романтического принципа соответствия форме созерцающего себя духа выйти на просторы самой действительности, развернувшейся в реальной истории человечества, определить самые крупные принципы *отношения искусства к действительности,* чтобы установить тот факт, что подлинно художественная и оригинальная русская литература может возникнуть только на пути ее обращения к самой жизни, к изображению реальных людей в реальных

обстоятельствах. «Манифест» 1835 года начинается у Белинского именно с этой мысли, с разделения поэзии на реальную и идеальную, отодвигающего в прошлое абстрактный философский принцип Надеждина о «центробежном» или «центростремительном» самосозерцании духа в поэзии классической или романтической и об их «слиянии» в нечто третье.

Нет, возражает Белинский своему «учителю» и «патрону», Шекспир и Сервантес не закончили романтический «центростремительный» период,— они *начали* эпоху *новой* поэзии, в которой принцип *реальности* становится законом развития художественности в ее полной силе,— вот путь русской литературы, и он открыт Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем. Человек — «существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление... окончательный вопрос собственного ума, последняя загадка своего любознательного стремления» — стал «вечным героем, неизменным предметом» вдохновений поэзии. Его-то и надо изображать «во всей его истине». Из этого *истинного,* правдивого изображения следуют основные законы искусства как творчества.

И Белинский переворачивает законы деятельности творческого субъекта, намеченные Кантом и Шеллингом,— цель, сознательность, свободу творчества он выводит не из субъекта, не из духа, а как раз наоборот, из свободы творчества от самого творящего лица: художник не по своему произволу творит идею, образы и т. д., а они приходят к нему сами, так что он раб своего предмета, своего вдохновения, своего века и народа, своей индивидуальности,— все это не зависит от его воли и властно вторгается в творческий процесс. Белинский еще затрудняется решить, в чем состоит, как происходит этот процесс превращения объективных компонентов творчества в субъективную деятельность художника и затем в продукт — произведение. Он не склонен ссылаться ни на божественную волю, ни на чудеса, ни на элементарную эмпирию. Он пока констатирует факты, намечает тем самым путь дальнейшего исследования. Потому нет ничего ошибочнее заключений о том, что Белинский здесь сформулировал какой-то кодекс творчества или положил ему основу,— он повернул субъективистские философские схемы искусства в сторону исследования объективного процесса создания произведения, и это не так мало, как может показаться.

Мы видели, как Белинский на повестях Гоголя показывает отличительные признаки *реальной* поэзии: простоту,

естественность, правдивость, когда перед читателем проходят образы, вызывающие активную работу его воображения; гуманистический «суд» поэта над жизнью, унижающей достоинство человека, когда предметом изображения становится конфликт человека и общества; народность, которая прежде всего требует *правды*, и правды гуманистической; оригинальность, выражающуюся в типизме и индивидуальности созданных поэтом новых «знакомых незнакомцев» и в особенном эмоциональном отношении поэта к своим героям (у Гоголя — в юморе). Это еще не теория реализма, но определенные подходы к ней, необходимый для ее создания анализ элементов и путей реалистического творческого процесса. Пока что анализ еще преимущественно непосредственных элементов и результатов творчества; анализ отношений искусства к различным социальным сферам, без чего не может быть теории реализма, еще впереди. Возникающая у Белинского *художественная* критика идет от фактов искусства к теоретическому их осмыслению, движется именно в эту сторону исследования все более широких социальных истоков реалистического творчества.

На этом неровном пути у Белинского встречается попытка вывести художественный гений из самой природы человека, которая помимо сознания говорит в творце; возникает резкое отталкивание от всяких теорий творчества, предписываемых искусству «кодексов» и правил. Он продолжает раздумывать об его объективных законах, устанавливает необходимость *мысли* в поэзии, рассматривая *чувство* как результат мысли о предмете, в отличие от *ощущения* (эта догадка теперь оправдана психологией), то есть его утверждение «бессознательности творчества с сознанием» означает освоение воображением и мыслью в их единстве идущего извне содержания и построение художественного образа. Отсюда Белинский естественно переходит к самому творцу, к понятиям таланта и гения; и здесь мысль его движется от традиционного различения (гений оригинален, талант подражателен) к представлению о такой концентрации гуманности, свойственной таланту, в гении, которая поднимает его до «идеи человека и человечества».

Белинский все время возвращается к идее художественности,— в сущности, разные стороны и предпосылки художественности он и исследует. И естественно, что у него растет тревога за художественность, за искусство, за человека в наступивший «прозаический и холодный» век:

«будем плотниками, будем слесарями, будем фабрикантами; но будем ли людьми — вот вопрос!»

А в связи с этим — размышление о характере литературной критики: она, если говорить по существу, должна быть *практикой литературной теории;* она идет вслед за литературой и читающей публикой, по характеру своему она — критика *художественная,* то есть исходит из самой поэзии как искусства, а не из абстрактных философских предписаний. (В скобках заметим, что эту суть своих представлений Белинский еще не выразил терминологически, но она совершенно ясна.)

Из всего сказанного вытекает убеждение Белинского: поэт, будь поэтом, тогда придут идеи, творения твои станут народными и нравственными; не поддавайся посулам сильных мира, не продавай своего таланта, потому что не исчезло из мира достоинство человека, растет и развивается просвещение; опираясь на них, иди своим путем и преодолевай все препятствия, ибо гений — это сильная воля, которая все побеждает. Так Белинский, исследуя искусство, выходит к отношениям его с обществом, к идее революционного взрыва античеловечного социального строя во имя человека и искусства.

Столкновение с николаевской действительностью и кризис прекраснодушия выявили перед Белинским чрезвычайно сложную картину взаимоотношений человека и общества. Не так просто, не так однолинейно оказалось все, что раньше представлялось таким ясным. Не одним достоинством или не одной пошлостью наполнен человек, не одно насилие властвует над народом,— все запутано и сложно: друг вызывает ненависть, любовь обманывает, жизнь оборачивается чудовищем — непреоборимой необходимостью, которая с одинаковым бездушием губит правого и виноватого.

В течение кризисного 1837 года Белинский тяжело, с сердечной болью всматривается в состояние и судьбу родной страны, в течение следующего года стремится осмыслить трагическое столкновение человека мыслящего и чувствующего с «железной» необходимостью, много раз перечитывает и смотрит «Гамлета» с участием Мочалова, вкладывает в статью о нем свои тяжелые, безотрадные размышления. Эта прекрасная, сверкающая, многоцветная природа обращена в тюрьму для народов, эти вдохновенные таланты покупаются за деньги и вянут, человек обречен жить в пустых мечтах или в пошлости, да и сам он — не только благородный Гамлет и честный Горацио, но и пре-

ступный Клавдий, услужливый болтун Полоний, лицемеры Гильденстерн и Розенкранц, беспутный Лаерт...

Как глаза сначала слепит темнота, и только потом они начинают различать предметы, так Белинский не сразу присмотрелся к враждебной человеку действительности. Когда он начал ее анализировать, наметились пути для честного и самоотверженного служения родине и поэзии. Только вспышка надежды на освобождение крестьян «сверху», «по манию царя» привела к появлению двух «бородинских» статей, которых Белинский вскоре сам стал стыдиться. Именно после них он разделил действительность на «разумную» и «призрачную» и увидел, что в основе-то российской жизни лежит именно «призрачная», изжившая себя реальность. Петербургские впечатления завершили переворот, Белинский выбрался из «насильственного примирения с гнусной российской действительностью».

Исследование действительности, каким бы тяжелым оно ни было и какие бы издержки с собой ни несло, не могло не сказаться благотворно на дальнейшем анализе искусства. На примере Гамлета Белинский убеждается в сложнейшем единстве характера человека, в смене противоположных чувств и настроений, устремлений и мыслей, решений и действий. Человек — это уже не «благородный набор» человеческих достоинств, какой выразил Белинский в известном письме к Иванову,— это клубок противоречий при всем единстве характера. И все же человеческое в человеке должно пробиться через все сложности и победить!

Поэтому, излагая усеченные, выхолощенные Рётшером формулы Гегеля, Белинский не мог не наполнять их результатами анализа шекспировской трагедии; совершенно так же он, при словесном согласии с Рётшером (ограниченность которого он скоро поймет), не мог принять голые и пустые формулы «философской критики»,— он уже вполне развернул свою *художественную критику*. Попытка П. В. Соболева из изложения Белинским схемы «философской критики» вывести «законы» творчества, принадлежащие мысли самого Белинского, не имеет под собой никакого основания: эти «законы» все проходят мимо человека как предмета искусства, мимо гуманности как его содержания.

Белинский же, наоборот, в это время углубляется в сложность характера человека и противоречия, возникающие из социальной ситуации, из коллизии, в которой тот

оказывался и вынужден был действовать. Одновременно он обращается и к другой стороне коллизии — к обществу, анализируя его претензии к искусству. Возникают вопросы о *пользе* искусства и о его *нравственности*.

Мы видели, что если Белинский не мог теоретически последовательно решить вопросы о взаимоотношении истины и пользы, искусства и нравственности, выставляя формулы самоцельности искусства и вообще просвещения, знания, а также и свойственную самой природе искусства нравственность, то содержание этих его формул и представлений вполне определенно.

Искусство служит обществу, когда осуществляет свою особенную цель — «питает дух составляющих его индивидуумов возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного», то есть «искусство не должно служить обществу, иначе как служа самому себе». Искусство по своей природе служит нравственности, понимаемой как вечный закон *достоинства человека,* и потому часто противостоит морали — преходящим требованиям эгоистического общества к личности; если мы вспомним размышления Белинского о гуманистической сущности искусства, то убедимся в том, что он иначе и не мог думать. Просветительская мысль его, как мы говорили, перекидывает мостик к социализму — теории освобождения народа от всех устоев эксплуататорского общества. Человек, по убеждению критика, должен быть человечен в своей воле, в своей мысли, в своем творчестве. Отсюда: искусство, служа человеку, не может не быть истинным (правдивым), нравственным и прекрасным, а в целом — художественным. Впоследствии Белинскому не пришлось кардинально менять это убеждение, потому что анализ общественных идей, устремлений и интересов привел не к отрицанию его, а к обоснованию освободительным движением как источником именно такой познавательной и нравственной силы искусства.

Итоги своему эстетическому развитию за московский период подвел, как говорилось, сам Белинский в статье о «Горе от ума».

Во-первых, он несколько иначе, с учетом гегелевской схемы развития искусства, обосновал период *новейшего* его развития, по сути своей совпадающий с периодом того *нового* искусства, которое он разделил на реальное и современное идеальное. Вопреки схеме Гегеля, новейшее искусство должно стать полнокровным, цветущим искусством, гуманным и правдивым; в сложнейшей и в целом враждеб-

ной ему действительности XIX века оно должно найти социальные силы, на которые ему можно будет опереться,— такие силы есть, потому что новейшее искусство уже дало человечеству ряд великих имен.

Во-вторых, Белинский доводит абстрактные формулы о «мышлении в образах» и т. д. до конкретного предметного содержания — до человека в обстоятельствах. То же можно сказать и об определении искусства как воспроизведения действительности. Своим путем, от самого искусства Белинский приходит к тем же результатам, к которым Гегель пришел умозрительно, доведя понятие Идеала до индивидуальности человека как предмета искусства.

В-третьих, Белинский, как говорилось, разделил действительность на «разумную» и «призрачную» и, в сущности, повернулся в сторону *критики* «призрачной», враждебной человеку основы современной ему жизни.

В-четвертых, этому повороту способствовал анализ понятий трагического и комического, которые по сути своей посвящены разного рода конфликтам между личностью и обществом.

Здесь, однако, нам слышится голос безусловного сторонника плехановского «эстетического кодекса»:

— А не приходите ли и вы к таким же абстрактным формулам эстетики Белинского, что и Плеханов? Разве «человек», «гуманность», «художественность» — не абстракции? Да к тому же и такие, какие Белинскому, по вашему выражению, «кардинально менять не пришлось»?

Вопрос как будто законный, но он основан на полнейшем непонимании методологии Маркса, рассмотренной нами во «Введении», по которой сложное явление возникает из простейших отношений путем их *спецификации,* конкретизации. Игнорируя эту методологию, безнадежно строить, как в этом убеждает неудача «конструирования» искусства Шеллингом, понятие искусства из простейших отношений всеобщих форм мышления вроде отношений идеи и образа. Здесь необходимо исследование конкретизации этих общих отношений в *определенную* идею и *особенный* образ, характерные для искусства как общественного явления. Вот такой определенной социальной идеей искусства и является идея *гуманности,* как особенным социальным предметом его служит *человек,* а особенной формой — *художественный образ,* изображение (с гуманистической позиции) человека в обществе. Это, конечно, тоже абстракции, но они другого, более конкретного, социального, а не всеобще-познавательного, ряда и необходимы

и достаточны, чтобы исследовать соединение этих специфицированных отношений в своеобразное социальное целое — искусство как особую форму общественного сознания — и отграничить его от других форм общественного же сознания. Эти абстракции не останавливают исследования, а, наоборот, отражая «вечные» стороны искусства, толкают к дальнейшим исследованиям — человека, его социальной сущности и постоянно изменяющихся его отношений с обществом, видов и оттенков гуманизма и его отношений с другими идеями и самой историей, и т. д. «Вечность» абстракций «кодекса» витает над искусством, в сферах всеобщих форм мышления; «вечность» конкретных сторон искусства есть их жизнь и развитие, жизнь и развитие самого искусства в развивающемся обществе. И, к чести Белинского, надо сказать, что он шел от всеобщих абстракций «философской эстетики» к восприятию и пониманию живой жизни искусства как *общественного* явления, а не как «чистой» умозрительной формы. Надо ли его толкать назад к «чистому» умозрению?!

Куда более закономерно возникает вопрос о соотношении «поэтики» Белинского, выраженной в статье о «Горе от ума», с тем «манифестом», который был заявлен им в статье «О русской повести...»: нет ли здесь принципиального сдвига, скажем, от шеллинговского субъективизма к гегелевскому объективизму, тем более, что «поэтика» относится к «примирительному» периоду?

Ответом на этот вопрос служит весь наш анализ эстетического развития Белинского за московский период; из него следует, что решающий сдвиг мысли Белинского от субъективизма типа молодого Шеллинга к объективному анализу искусства произошел в 1835 году и выражен с достаточной ясностью в статье «О русской повести...», как мы и старались показать в разделе «Оригинальный поворот Белинского». Субъективизм Фихте не повлиял на эстетические представления Белинского: встреча его с Фихте носила преимущественно социально-политический характер. Объективно-идеалистический подход Гегеля к искусству уже не был для Белинского новостью и не вызвал переворота в его взглядах на искусство, поэтому «телескопские» его представления развивались дальше так органично, что — повторим — он пришел своим путем, не останавливаясь на абстрактных формулах, к конкретным результатам, близким к гегелевским, а в вопросе о судьбах искусства пошел дальше Гегеля, обосновав период *новейшего* его развития. Что же до влияния «примирения», то

«поэтика» в статье о «Горе от ума» явилась первым и решающим шагом Белинского к разрыву с «примирением» — именно здесь Белинский — опять повторим — повернулся в сторону *критики* «призрачной» основы современной ему жизни. Разрыв с «примирением» начался с эстетики, с защиты искусства. Насколько трудно понять *трагедию* человека и человечности с позиции «примирения», показал Белинскому уже его анализ «Гамлета», понять же с этих позиций *юмор* Гоголя оказалось и совсем невозможно для честного перед самим собой критика.

Поэтому характерно, что, хотя исследование трагических и комических конфликтов между личностью и обществом у Белинского еще впереди, главный шаг к разрыву с «примирением» сделан уже в статье о «Горе от ума». Лучше всего об этом свидетельствует блестящий анализ «Ревизора», раскрывающий за комическими ситуациями, в какие попадают чиновники, трагедию зависящего от них «маленького человека». Издержки «примирения» сказались на недооценке авторского обличительного пафоса в комедии «Горе от ума», но и здесь Белинский не выдает отрицательные типы за нечто положительное и не примиряется с фамусовской Москвой; наоборот, он, как и Пушкин в свое время, упрекает Чацкого за то, что тот мечет перед ней бисер своего критицизма и остроумия и сам становится смешным. Что касается вопроса о сатире, то и позже Белинский предпочитал говорить о широком понятии юмора и о *критическом* направлении в русской литературе, не стремясь распространять художественно своеобразную форму сатиры на все это направление, и, думается, оказался прав: у самого́ нашего великого сатирика принцип сатирической деформации образа не распространяется на его «нормальные» реалистические произведения,— «Господа Головлевы» остро критическое произведение, но не сатира.

Таким образом, перед нами вырисовывается не пять или семь постоянных законов искусства, не «кодекс», а сложный и все расширяющийся процесс исследования природы искусства, природы поэзии, идущий от самых общих представлений об отдельных специфических особенностях их к представлению о них как целом и к пониманию их роли в общественной жизни, их опоры на освободительное движение. На московский период падает преимущественно общая и внутренняя сторона исследования, которую никак нельзя свести к теории самоцельности искусства или к абстрактным формулам; сам Белинский не подвел итоги этого

развития в развернутой формуле художественности, но они ясны из перечисленных сторон его «поэтики». В петербургский период исследовательская мысль Белинского устремилась к сложной сущности человека и общества, к социальной жизни искусства, к его общественным связям, к роли в жизни народа и всего человечества.

Нам, нашему времени, нашей науке о литературе и искусстве служат не «формулы» и «кодексы», извлеченные из наследия Белинского, а его горячая любовь к человеку и к искусству, его беспримерное исследование сущности того и другого, его борьба за великую и правдивую русскую литературу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е. М., Политиздат.
2. Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е. М., Политиздат.
3. Marx — Engels Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 1, T. I. B., Dietz-Verlag, 1976.
4. Marx — Engels Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 5. M.— L., 1933.
5. Marx K., Engels F., Ergänzungsband. T. I. B., Dietz-Verlag. 1974.
6. Marx K. und Engels F. über Kunst und Literatur. B., 1948.
7. Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах. М., Художественная литература, 1976—1982.
8. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959.
9. Аристотель. Соч. в 4-х томах, Т. 4. М., Мысль, 1984.
10. Ашевский С. Белинский в оценке его современников. СПб., 1911.
11. Бакунин М. А. Собр. соч. и писем, т. I и II. Изд. Всесоюзного об-ва политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1934.
12. Бахман Ф. Всеобщее начертание теории искусств, Ч. I и II. М., 1832—1833.
13. Белинский в воспоминаниях современников. М., Художественная литература, 1977.
14. Белинский и его корреспонденты. М., 1948.
15. Березина В. Г. Белинский и Бакунин в 1830-е годы.— В кн.: Русские революционные демократы, I. Изд-во ЛГУ, 1952.
16. Березина В. Г. Белинский в период между «Телескопом» и «Московским наблюдателем». — В кн.: Ученые записки ЛГУ, № 218. Серия филологических наук, вып. 33. 1957.
17. Березина В. Г. Русская журналистика второй четверти XIX века (1826—1839). Изд-во ЛГУ, 1965.
18. Березина В. Г. Белинский в «Московском наблюдателе». Начало работы в изданиях Краевского. Примечания. — В кн.. Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2. М., 1977.

19. Берков П. Белинский и классицизм. — В кн.: Литературное наследство, № 55. М., 1948.
20. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., Художественная литература, 1973.
21. Боткин В. П. Соч., т. II. Статьи по литературе. СПб., 1891.
22. Буров А. Эстетическая сущность искусства. М., Искусство, 1956.
23. Бурсов Б. И. Плеханов и Белинский.— В кн.: Литературное наследство, № 55. М., 1948.
24. Бурсов Б. И. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова.— В кн.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1. М.— Л., Гослитиздат, 1958.
25. Володин А. И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., Мысль, 1973.
26. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., Наука, 1978.
27. Гайденко П. П. Философия Фихте и современность. М., Мысль, 1979.
28. Гегель. Политические произведения. М., Наука, 1978.
29. Гегель. Соч. в 14-ти томах. М.— Л., 1930—1958.
30. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах. М., Искусство, 1968—1973.
31. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук, Т. I. Наука логики. М., Мысль, 1974.
32. Гей Н. К. В. Г. Белинский и русская литература. — В кн.: Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 1. М., 1976.
33. Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. IX. Изд-во АН СССР, 1956.
34. Гёте И. В. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Художественная литература, 1978.
35. Грановский Т. Н. и его переписка, т. I—II. Изд. 2-е. М., 1897.
36. Днепров В. Белинский в мировой эстетике. Ст. первая и вторая.— Вопросы литературы, 1984, № 5 и 6.
37. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд-во ЛГУ, 1971.
38. Каган М. С. Морфология искусства. Л., Искусство, 1972.
39. Каган М. Человеческая деятельность. М., Политиздат, 1974.
40. Каменский З. А. Русская эстетика первой трети XIX века. Классицизм. Романтизм.— В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. I и II. М., Искусство, 1974.
41. Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М., Наука, 1980.
42. Каменский З. А. Н. И. Надеждин. М., Искусство, 1984.
43. Кант И. Соч. в 6-ти томах. М., Мысль, 1963 — 1966.
44. Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., Искусство, 1979.
45. Козмин Н. К. Николай Иванович Надеждин. СПб., 1912.
46. Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915.

47. Кузьмин В. П. Категория меры в марксистской диалектике. М., Наука, 1966.
48. Кузьмин В. П. Принцип системности в теории и методологии К. Маркса. М., Политиздат, 1980.
49. Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., Гослитиздат, 1941.
50. Лаврецкий А. Эстетика Белинского. М., Изд-во АН СССР, 1959.
51. Лазарев В. В. Ф. В. И. Шеллинг. М., Мысль, 1976.
52. Лебедев-Полянский П. И. В. Г. Белинский. Литературно-критическая деятельность. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1945.
53. Лемке Мих. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. Изд. 2-е. СПб., 1909.
54. Литературная критика 1800—1820 годов. М., Художественная литература, 1980.
55. Литературная теория немецкого романтизма. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
56. Литературное наследство, № 55. Белинский, т. I. М., 1948.
57. Литературное наследство, № 56. Белинский, т. II. М., 1950.
58. Литературно-критические работы декабристов. М., Художественная литература, 1978.
59. Лифшиц М. А. Соч. в 3-х томах. М., Изобразительное искусство, 1984—1986.
60. Лифшиц М. А. Г. В. Плеханов. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов. М., Искусство, 1983. Рец.: Б. Лукьянов. Коммунист, 1984, № 11, с. 120—121.
61. Луначарский А. В. Г. В. Плеханов как литературный критик.— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Художественная литература, 1967.
62. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., Искусство, 1969.
63. Манн Ю. Факультеты Надеждина.— В кн.: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., Художественная литература, 1972.
64. Манн Ю. В. Эстетическая эволюция И. Киреевского.— В кн.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., Искусство, 1979.
65. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., Наука, 1976.
66. Манн Ю. В. Начало. Примечания.— В кн.: Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 1, 1976.
67. Манн Ю. В. В кружке Станкевича. М., Детская литература, 1983.
68. Мордовченко Н. И. Белинский и русская литература его времени. М.— Л., Гослитиздат, 1950.
69. Московский наблюдатель, 1838.
70. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., Художественная литература, 1972.

71. Нерсесянц В. С. Политическая философия Гегеля: становление и развитие.— В кн.: Гегель. Политические произведения. М., Наука, 1978.
72. Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Начало жизненного пути и литературной деятельности. М., Изд-во АН СССР, 1949.
73. Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». М., Изд-во АН СССР, 1954.
74. Овсянников М. Карл Маркс и коренные вопросы эстетики.— Коммунист, 1983, № 12.
75. Оксман Ю. Г. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. М., Гослитиздат, 1958.
76. Плеханов Г. В. Избранные философские произведения в 5-ти томах, т. IV. М., Соцэкгиз, 1958.
77. Плеханов Г. В. Избранные философские произведения в 5-ти томах, т. V. М., Соцэкгиз, 1958.
78. Поляков М. Я. Белинский в Москве. 1829—1839. Московский рабочий, 1948.
79. Поляков М. Я. Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха. М., Гослитиздат, 1960.
80. Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., Высшая школа, 1978.
81. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. Сб. статей. М., Изд-во МГУ, 1983.
82. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. М., Изд-во АН СССР, 1949.
83. Пыпин А. Н. Белинский и его переписка, изд. 2-е. СПб., 1908.
84. Рётшер Г. Т. О философской критике художественного произведения.— Московский наблюдатель, 1838, ч. XVII.
85. Русская литература, 1969, № 3.— Публикация статьи В. Г. Белинского «Опыт системы нравственной философии. Сочинение... Алексея Дроздова».
86. Русская литература, 1982, № 4, 1983, № 1.— Дискуссия о русском классицизме.
87. Русские революционные демократы. Изд-во ЛГУ, 1952.
88. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. I и II. М., Искусство, 1974.
89. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. Т. I, ч. I. М., 1913.
90. Соболев П. В. Эстетика Белинского. М., Искусство, 1978.
91. Соловьев Г. А. По законам красоты.— Вопросы литературы, 1961, № 11.
92. Соловьев Г. А. Эстетические воззрения Чернышевского. М., Художественная литература, 1978.
93. Соловьев Г. А. Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве. М., Художественная литература, 1980.

94. Сорокин Ю. С. К истории термина реализм.— В сб.: Русские революционные демократы. Изд-во ЛГУ, 1952. См. также: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1957, т. XVI, вып. 3.
95. Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840. Ред. и изд. Алексея Станкевича. М., 1914.
96. Станкевич Н. В. Избранное. М., Советская Россия, 1982.
97. Столович Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., Искусство, 1959.
98. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. (Образ, метод, характер.) М., Наука, 1962.
99. Тертерян И. Романтизм как целостное явление.— Вопросы литературы, 1983, № 4.
100. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, изд. 5-е, испр. и доп. М., Просвещение, 1976.
101. Фихте И. Г. Избр. соч., т. I, 1916.
102. Фихте И. Г. О назначении ученого, 1935.
103. Фихте И. Г. Лекции о назначении ученых.— Телескоп, ч. XXIX. М., 1835.
104. Фихте И. Г. Назначение человека. СПб., 1906.
105. Фихте И. Г. Основные черты современной эпохи. СПб., 1906.
106. Фишер Куно. История новой философии, т. VI. Фихте, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1909.
107. Фридлендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., Художественная литература, 1983.
108. Фридлендер Г. М. Белинский как теоретик литературы.— В кн.: Литературное наследство, № 55. М., 1948.
109. Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., Художественная литература, 1981.
110. Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. Художественное творчество, действительность, человек. М., Художественная литература, 1982.
111. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., Художественная литература, 1982.
112. Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. II. М., 1914.
113. Чаадаев П. Я. Неизданные «Философические письма».— В кн.: Литературное наследство, № 22—24. М., 1935.
114. Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы.— В кн.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. III. М., Гослитиздат, 1947.
115. Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма. Л., Соцэкгиз, 1936.
116. Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе.— В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
117. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., Мысль, 1966.

118. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми томах, т. VI. Статьи по эстетике. М., Гослитиздат, 1957.
119. Шлегель Ф. История древней и новой литературы, ч. II, 1830.
120. Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика, т. I—II. М., Искусство, 1983.
121. Fichte I. G. Die Anweisung zum seligen Leben.— In: Fichte I. G. Sämmtliche Werke. Bd. 5, Abt. 2, Bd. 3. B., 1845.
122. Hegel G. W. F. Ästhetik. B., Aufbau-Verlag, 1955.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Соловьев Г. А.

С60 Эстетические идеи молодого Белинского.— М.: Худож. лит., 1986. 351 с.

В книге по-новому раскрыты взгляды Белинского на искусство в московский период его жизни. Освещены его споры с эстетикой Канта и Шеллинга, переосмысление им Гегеля, освоение творческого опыта Пушкина, Гоголя, Шекспира, рождение оригинальных идей, послуживших основой для теории критического реализма.

С $\frac{4603010101\text{-}041}{028(01)\text{-}86}$ 210-86 ББК 83.3Р1

Геннадий Арсеньевич
Соловьев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МОЛОДОГО БЕЛИНСКОГО

Редактор А. Старков

Художественный редактор А. Максимов

Технический редактор Л. Ковнацкая

Корректоры О. Наренкова, Г. Киселева

ИБ № 3398

Сдано в набор 13.11.85. Подписано к печати 09.04.86 А-10573. Формат 84×108 1/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. печ. л. 18,48 + 1 вкл. = 18,53. Усл. кр.-отт. 19,0. Уч.-изд. л. 21,12 + 1 вкл. = 21,15. Тираж 15 000 экз. Изд. № IX-103. Заказ № 155. Цена 1 р. 70 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Ново-Басманная, 19

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.